محمد عز الدين التازي

الرواية العربية الجديدة

تنويعات الشكل والخطاب

الكتاب: الرواية العربية الجديدة.. تنويعات الشكل والخطاب

الكاتب: مُحَمَّد عز الدين التازي

الطبعة: ٢٠٢٢

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)



٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة- جمهورية مصر العربية
هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥
فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣
http://www. bookapa.com E-mail: info@bookapa.com

دار الكتب المصرية
فهرسة أثناء النشر

التازي، مُحَمَّد عز الدين
الرواية العربية الجديدة.. تنويعات الشكل والخطاب/مُحَمَّد عز الدين التازي
– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.
٢٤٠ ص،١٨*٢١سم.
الترقيم الدولى: ٤ – ٤٧٩ – ٩٩١ – ٩٧٧– ٩٧٨
أ – العنوان رقم الإيداع : ٧٤٥١ / ٢٠٢٢

الرواية العربية الجديدة

تنويعات الشكل والخطاب



تقديم

يقدم هذا الكتاب جملة من المقاربات التي تشتغل بهاجس نقدي منهجي على جملة من الروايات العربية، قصد إبراز خصائصها النوعية، وتنويعات الشكل والخطاب، وهو ما يعني اشتغال الكثير من الروايات العربية على إنتاجيات نصية تنتج أشكالا روائية جديدة من شأنها أن تؤسس لتحول في الحساسية الجمالية الروائية العربية، كما أنها تعبر عن الوعي الجمالي لدى الروائيين العرب، وهم يشتغلون على كتابة روائية تراهن على تحديث الأشكال وتجديد المضامين.

إن ما نعنيه ب"رواية عربية جديدة"، هو أنها تتجه نحو خلق سماتها الروائية التي تميزها عن الرواية العربية التقليدية، فإذا كانت الرواية التقليدية تمتاز بخطية السرد، وحضور البطل الفردي الذي يقوم بالفعل الروائي، ووحدتي الزمان والمكان، وبالسارد العارف بكل شيء، وغيرها، فإن الرواية العربية الجديدة وهي تُجدد أشكالها تتبنى جملة من السمات والخصائص النوعية، التي تجعل منها أفقا مفتوحا على مغامرة بناء الأشكال، فهي توسع حدود الجنس الروائي بما يجعل منه خطابا أدبيا منفتحا على الأجناس الأدبية الأخرى كالشعر والمسرحية والفنون البصرية وغيرها، وتعدد من شخصياتها بما يسميه فليب آمون بديمقراطية الشخصيات، أي أنها توجد بنفس الحضور ونفس الأهمية، ومن تعدد الشخصيات يظهر البطل الجماعي، وفي أعمال روائية جديدة نجد البطل الذي يشهد على الفعل، بدلا من القيام به، وهو ما يؤدي إلى تعدد الرؤيات السردية في الرواية. كما أن الرواية الجديدة تعدد من فضاءاتها، أو تقوم على اعتبار الفضاء عنصرا مهيمنا في الرواية، بدل حضوره كما تحضر الخشبة في المسرح، بل إننا نجد في بعض الأعمال الروائية الجديدة أن الفضاء الروائي يصبح "بطلا"، بطلا من الشخصية. كما تجهت الرواية العربية الجديدة نحو تعدد السراد، وحضور المسرود له،

وبقدر ما تفاعلت مع الشعر ولغته ومع السمعي والبصري، فقد تفاعلت أيضا مع النصوص الغائبة، والشفوية، فأقامت معها حوارا تناصيا يجعل الرواية منفتحة على اللغات وأنواع الثقافة، وعلى التاريخ الذي شكل توظيفه واستيحاء لحظاته وأشخاصه ليتحولوا إلى شخصيات روائية لها مدلولاتها وديناميتها التي تختلف عن سكونية حضورها في المرجع. من التاريخ واستيحائه إلى أسطرة الواقع الذي تسرده الرواية، ليصبح أسطورة واقع، في منحى تخييلي روائي يحفل بالعجيب والغريب، وكل ذلك في اشتغال الكتابة الروائية على علاقات بنيوية تربط بين أنواع القول وأشكال الكتابة وتنوع الخطابات.

عندما يرتاد الروائيون العرب مغامرة كتابة رواية جديدة، تختلف من حيث التَّكَوُّنُ والسمات عن الرواية التقليدية، فإنهم يؤسسون لكتابة مغايرة، لا نموذج لها، وهي تتشكل من جملة من المستويات والطبقات النصية واللغات والخطابات، وتنفتح على دينامية نصية بانية للأشكال.

كما تتمثل هذه السمات في أعمال الروائيين التي يدرسها هذا الكتاب، فإنها تتمثل أيضا، في أعمال روائيين آخرين لم نتناول أعمالهم، كإدوار الخراط، إبراهيم عبد المجيد، سلوى بكر، عبد الرحمن مجيد الربيعي، نبيل سليمان، رضوان الكوني، صلاح الدين بوجاه، واسيني الأعرج، مُحَمَّد برادة، الميلودي شغموم، وغيرهم ممن ينتمون بشكل أو بآخر إلى الحساسية الجديدة في الكتابة التي تشتغل على التنويع في الأشكال وأنواع الخطاب، بما يطبع نصوصهم بمظاهر تكوينية وسمات أجناسية تتوجه نحو انفتاح النص الروائي وديناميته، واشتغاله على التناص بأشكال تجعل النص الأساسية يحتوي النصوص الخارجية ويخترقها ويحول معانيها ومدلولاتها، وبنائه للوصف بما يجعل منه جمالية دالة، إضافة إلى حضور الكتابة داخل الكتابة، حيث يحضر الكاتب الروئي داخل الرواية بمفهومه للكتابة والقراءة والتلقي والنقد ومواقف النقاد من الأعمال الروائية الجديدة، والكتابة بالذات وبالجسد، وبناء علاقة ملغزة بين الرواية والسيرة، لتصبح السيرة سيرة روائية تنبني على التخييل الروائي بدلا من الشهادة على حياة عاشها الشخص،

وليصبح الشخص شخصية روائية لا توجد إلا في متخيل الرواية.

كل هذه السمات وغيرها تؤدي إلى انفتاح النص الروائي وتعدد طبقاته ومستوياته النصية.

مع أن حضور الواقع السياسي والاجتماعي، وما يشهدانه من تحولات وجراح للذات ومجتمع الذات، قد أصبح حضوره في الرواية العربية الجديدة وهو مفعم بالرؤيات السردية التي تقدم وجهات نظر متعددة، متباينة ومتعارضة، حيث تحضر كتابة اللا يقين.

إن النزوع الشكلاني في كتابة الرواية العربية الجديدة لم يتجه نحو تصويغ الواقع الاجتماعي العربي بوجهة نظر أحادية، بل إنها استحضرت هذا الواقع بتعدد مظاهره وتجلياته، من خلال أنماط الوعي التي تحملها الشخصيات وتعبر عنها، وذلك بالنقيض مع روايات تقليدية سعت إلى تكريس وعي البطل بمجتمعه وبقضاياه. وسنجد في الأعمال المحللة في هذا الكتاب صورة المجتمع وهي تتعدد على مرايا الواقع، التي لا تعكسه، لكونها مرايا متشظية، بل تنظر إليه من خلال الرؤية للعالم، وبذلك استحضرت الرواية العربية الجديدة حرب يونيه ١٩٦٢، والحرب الأهلية في بيروت، وقضايا أخرى قدمها السرد الروائي في إطار تخييلي جمالي بعيد عن المباشرة ةالانعكاس المرآوي. فالروائي لا يستنسخ الواقع السياسي والاجتماعي، بل إنه يصوغه من خلال سحر الموضوع وهو يزخر بمستويات الكتابة وتعالقها مع العوالم التي تحفل بالمعاني والدلالات، وتنويع في الأشكال والخطابات، وتوترات السرد وانقطاعات الزمن وتعدد السراد ووجهات النظر السردية.

إن ما يمكن أن يكشف عن حداثة الشكل في الأعمال التي كتبها الروائيون الطلائعيون العرب بحساسية جمالية جديدة هو الوصف البنيوي للنصوص، والتحليل البنيوي للسرد، وآليات نقدية أخرى، تتمكن من توصيف سرود النصوص ولغاتها وأبنيتها ورؤيتها التخييلية للعوالم السردية، وما تحفل به من جماليات ودلالات. وفي هذا

الباب، عرفت رحاب الجامعات العربية العديد من الأطروحات الجامعية التي تناولت الرواية العربية الجديدة، وخصتها بالدرس والتحليل، بوعي نقدي جديد وأكاديمية جادة، وقد قدم تلك الأطروحات طلبة ينتمون إلى الوعي الأدبي الجديد، وأشرف عليها أساتذة راهنوا على تحديث درس الأدب في الجامعة. وهو ما يدل على أن أعمال الروائيين العرب، الموسومين برهانهم على الحداثة، قد فتحت لها مجالا خصبا للقراءة والتلقي، شأنهم شأن الحداثيين في الشعر والمسرح والسينما والفن التشكيلي، الذين يمتلكون رؤية جمالية جديدة للأدب والفن.

الفصل الأول

الخطاب الروائي العربي الجديد
السرد والفضاء والتناص

. مقدمة.

. البنية السردية في "الوجوه البيضاء" لإلياس خوري.

. تَمَلُّكُ الفضاء في"الزمن الموحش" لحيدر حيدر.

. التناص في "عودة الطائر إلى البحر" لحليم بركات.

. نتائج.

مقدمة

تروم هذه القراءة اقتحام مغامرة كشف واكتشاف ثلاثة نصوص روائية عربية، لها تعبيرها الجمالي عن تشكيل روائي عربي اشتغل على إستراتيجية الأشكال، كما اشتغل على بناء صورة للمجتمع العربي في أقصى درجات تحوله وقلقه واختباره لذاته، وهو وضع روائي جمع بين الوعي الجمالي والوعي الاجتماعي، بين قلق الكتابة عن الذات الفردية والجماعية باعتبارها ذاتا راصدة لمعيشها السياسي والاجتماعي، تعاني من التوتر ومتابعة لحظات التحول. الكتابة الروائية في النصوص الروائية الثلاثة المُحَلَّلَة في هذا الكتاب، تبني عوالمها وتفاصيل محكيها من تصدعات في الجسم السياسي والاجتماعي العربي، مُمَثَّلاً في ثلاثة أقطار عربية هي لبنان وبيروت بالتحديد، من خلال ما تُصَوِّرُهُ رواية إلياس خوري "الوجوه البيضاء" من تفاصيل حكائية ترتبط بالحرب الأهلية، وسورية ودمشق بالتحديد، كفضاء لتقاطعات فضائية أخرى، هي التي تتبوأها تفاصيل المحكي في رواية حيدر حيدر "الزمن الموحش"، وعالم روائي يتسع لاحتواء مشاهد وتجليات لحرب يونيه ١٩٦٧ من خلال تقاطعات أخرى مركزها هو نهر الأردن ومحيطها هو قضية العرب في حربهم مع إسرائيل الخاسرة، وقضية فلسطين، من خلال تشعبات المحكي الروائي واستقدامه لنصوص خارجية، كما تنجز رواية حليم بركات "عودة الطائر إلى البحر" خطابها المتعدد النصوص والدلالات.

اختيار هذه النصوص الروائية الثلاثة، تم من خلال بُعْدٍ قرائي رأى فيها مظهرا من مظاهر تأسيس رواية عربية جديدة، مسكونة بهواجس مجتمعها، ولكن بناءها للأشكال، وتحديث قواعد البناء، ومغامرة الشكل، هي التي تجعل منها، إنجازا نصيا يُرَاهِنُ على أسئلة الكتابة وأسئلة الواقع، فأسئلة الكتابة الروائية تعني في مدارها الأول خرق النمط الروائي الجاهز، وبناء عالم نصي متشعب المسالك التي يسلكها المحكي، منفتح على ممكنات القراءة والتأويل، وأسئلة الواقع تعني في المقام الأول تَذْوِيتَهَا من خلال خطابات الشخصيات ومواقفها كما تعني تشكيلها في رؤى ووقائع وأوهام وأحلام، مما يُوَسِّعُ من النظر إلى درجة غليان هذا الواقع، كما يُوَسِّعُ من تجلياته وممكناته، ومُتَخَيَّلِه،

ومن طرائق إعادة بنائه ليتجلى روائيا، ومن خلال اللغة والتخييل.

في هذه الروايات الثلاث، سعد القراءة إلى رصد معمار الرواية العربية الحداثية وأبنيتها الجمالية وتقنياتها السردية، وتوسيعها للفضاء الروائي الذي تتقاطع فيه فضاءات أخرى، وتعالقاتها النصية التي تجعل من المحكي الروائي ما يمكن أن يُخْصِبَ أبهاءه بإحالات على نصوص أخرى لها مرجعياتها المتعددة، ولكنها تُسْتَقْدَمُ لتمارس وظيفة حوارية متعددة المعاني والدلالات، مع نص المحكي.

في النصوص الروائية الثلاثة، تَمَظْهُرُ الكتابة الروائية بتنويعات فضائية ونصية وخِطابية، وهو ما يجعل من الرواية العربية الجديدة إبداعا تخييليا لا يسعى إلى وصف الواقع الاجتماعي والسياسي كما هو، ومن خلال سطوحه وأحداثه التي تحيل على أوضاع يشترك القارئ والكاتب في صدمة معايشتها وتحمل تبعاتها اجتماعيا ونفسيا، بل إن تفجير لحظات الواقع وإعادة النظر إليه من خلال مأساويته وتَفَكُّكِ أوضاعه وبعض ألغازه هو ما يمنح هذه الكتابة طاقة متجددة في النظر إليه، بأعين متعددة هي أعين الشخصيات الروائية، وبتوسيع مواده الحكائية، وانفتاح فضائه على فضاءات أخرى، وتمتيعه بوضع انفجاري، تتعدد فيه النصوص والمحكيات والمرجعيات.

قراءة هذه النصوص الروائية الثلاثة، ومحاولة تفكيكها واستكناه واكتشاف مكوناتها النصية، من خلال لعبة السرد في "الوجوه البيضاء"، وتَمَلُّكِ الفضاء في "الزمن الموحش"، والتحاور التناصي في "عودة الطائر إلى البحر"؛ لم تكن سوى ممارسة لمدخل قرائي ممكن، ومن خلال العناصر المهيمنة على هذه الروايات الثلاث، أي التي تبدو في نظر هذه القراءة مُشَكِّلَةً لخصوصيتها في إنتاج تشكيل روائي يُبِيحُ للقارئ ومن داخل نَصِّيَّتِه ما يجعل منه علامة نصية فارقة، هي التي انبنت عليها أشكاله ومعانيه ودلالاته، ومن حيث لا يمكن للروائي أن يقبض على العالم إلا من خلال تفاصيل حكائية هي التي يُضْفِي عليها طابع الشكل والمعمار، فالروائي الحداثي لا يستند إلى نموذج شكلي جاهر، ما دام قوام الحداثة هو عدم تكريس نموذج يقوم على النموذج، بل هي هدم للنموذج، على أنقاضه يتم بناء نماذج أخرى قابلة للهدم.

من ثم فإن الروايات الثلاث، على ما افترضته فيها القراءة من هيمنة للخواص الكتابية التي طبعتها، والمتمثلة في السرد والفضاء والتناص، فإن ما يميزها هو خصوصية عنصرها المهيمن، وكيفية إنجازه نصيا.

مقاربة هذه النصوص الثلاثة، استدعت نوعا من الاستناد إلى بعض المرجعيات في النقد الأدبي الحديث، لكنها، كمقاربة، أرادت أن تحتفي بهذه النصوص الثلاثة، أولا وقبل كل شيء، من أجل الكشف عن إستراتيجياتها في الاشتغال، وتنويعاتها في تجلية العوالم، وطرائق صوغها للمحكي الروائي، وشِعْرِيَّتها.

لا تتجه هذه الدراسة نحو الإسقاط والتعليق، والحكم على هذه الأعمال وربطها بمؤلفيها وبمؤثراتهم البيئية والاجتماعية، بل هي تعتني بقراءة واصفة استكشافية تستقري النص الروائي من أجل ما يبلور خصوصيته واندراجه في جمهرة من النصوص المماثلة، هي التي مارست خرق أنماط البناء الروائي الجاهزة، وتفجير الواقع وإعادة بنائه عبر غنى وتعدد الأشكال.

إنه لمن أهمية التحليل النصي، ومن موقع هذه القراءة، أن يكون مصغيا إلى نبضات النصوص وتوتراتها، منتبها إلى تشعباتها الحكائية وتقاطعاتها مع نصوص أخرى، ولغاتها وخطابات شخصياتها، وطرائق ممارستها للعبة السردية، وتشابك مكونات فضائها، وتعالقها مع نصوص أخرى. إن ذلك وغيره من أنواع تشكيل الخِطاب الروائي هو ما يبني مداخل القراءة وينظمها في تصور منهجي تمتح منه أدواتها وآلياتها في التحليل، وهو أيضا، ما يدفع نحو صياغة مقولات كبرى عن أنساق نصية روائية عربية تتميز بكونها لا تَتَنَمَّطُ في قالب روائي جاهز، لأنها ترتاد مغامرة الشكل ومغامرة الكتابة عن واقع ليس جاهزا ولا يقدم نفسه كمعطى، لأنه مرئي برؤية الشخصيات الروائية له، على تعدد مظاهر هذه الرؤية، والتي تتعدد من خلالها مظاهر الواقع وتجلياته.

خطاب الشخصيات عن الواقع، على ما يظهر عليه من تشخيص للمواقف واللحظات، هو خطاب يستبطن الواقع ويُذَوِّتُهُ في قلق الذات الفردية وأحلامها

وأوهامها وانكساراتها وتطلعاتها، وبذلك تتشظى لحظات الثبات التي يظهر فيها الواقع الاجتماعي والسياسي بمظهر سكوني، ليكتسب ديناميته وتشابك أوضاعه وتنوع تجلياته.

إن تنويعات الخطاب الروائي العربي، قد تحققت من خلال إعادة صياغة الواقع الذي يشكل مرجعية الرواية، وبنائه بأكثر من معنى ومن حضور. إن معنى التنويع هو توسيع قاعدة المحكي الروائي، بكل أبعاده الاجتماعية والسياسية والثقافية، وذلك بتعدد المرايا العاكسة للواقع، وتعدد زوايا النظر إليه من خلال تعدد السراد والشخصيات وتعدد وجهات نظرهم، وهو اشتغال تقوم به الرواية على كتابة توسع من أفقها الاجتماعي والثقافي، والنظر إليه كمتعدد ينسجم في وحدة نصية جمالية ودلالية.

ليست ثمة من معايير جاهزة للدخول إلى كنف عمل روائي معين، لقراءته وتجلية عوالمه وأشكاله، المعيار ظل عبر تاريخ الأدب يُشَكِّلُ تفسيرا للأعمال الأدبية من أجل الحكم عليها وربطها بمؤلفيها وبمحيطهم الاجتماعي. تحل القراءة الشعرية محل الإسقاط والتعليق. أي أن حياد القارئ أمام المكونات النصية وجماليتها هو ما يردعه عن أي حكم ليس له ما يبرره سوى الذوق الفني والثقافة، وهما ما يشكل سلطة الناقد وآلية اشتغاله، ويبرر تصنيفاته وتنميطاته للأعمال وإدراجها في حلقات أو سلاسل، تقوم على المؤلف لا على العمل، وعلى أنسبائه وأضداده، لا على ما يمنحه العمل من فورات وتوترات تخون كل أنواع النمذجة والتنميط. يحل محل هذا المستوى من القراءة، مستوى آخر، هو الذي يشتغل على شعرية التفاصيل، وتوصيف البنى الحكائية واللغوية وأنواع الكلام، والأنساق، والمهيمنات، وطرائق التنويع في مسارات السرد التي تحمل خطابا تحل فيه الأشكال كما يحل فيها. القراءة الكاشفة عن سردية الخطاب، وخطاب السرد، لا تراوح مكانها إلا من حيث التوصيف البنيوي لمكونات وبنيات النص، وبلاغة العتبات، والتشخيص، والاستعارة، وتوترات النص وبياضاته، وتملكه للحظة الاجتماعية والتاريخية، بما هما لحظتان حاضرتان في متخيل الكتابة الذي لا يسعى إلى أية مضاهاة مع حضورهما في الواقع المادي.

في هذا التحليل النصي للأعمال الروائية المدروسة، سعت القراءة إلى أن تبحث عن خصوصياتها النصية التي من خلالها يَتَبَدَّى مظهر أو أكثر، من مظاهر تنويع الكتابة الروائية العربية لممكنات تصويغها للأشكال والعوالم والرؤى التي هي رؤى لواقع دينامي متحول لا يمكن ترصيص صورة نهائية له، تطبعه بطابع الوثيقة الاجتماعية والتاريخية، ولا يمكنه في مجال الكتابة الروائية إلا أن تشهد عليه، وأن تصوغه روائيا، في متخيل الكتابة وفي بناء الأشكال.

التعبير الروائي العربي، بتنويعاته، ليس رهين شكل روائي واحد هو الأمثل، في التعبير عن خصوبة الواقع وتعدد مناحيه ومشاكله ودرجات تأثيره على الأفراد والجماعات. فالأمر بالنسبة للكتابة الروائية، هو تشكيل لواقع متخيل لا يمر إلى الواقع إلا عبر الأشكال، ولذلك، فالأعمال تكتسب فرادتها وخصوصيتها في التعبير عن الواقع، ومن تَخَلُّقِ قوانين نصية يمكن أن تندرج في تَخَلُّقِ قوانين عامة تشمل الاشتغال على كتابة روائية عربية جديدة، تظهر في إنجازاتها، كما اشتغل روائيون عرب آخرون على التاريخ والتراث واللحظة التسجيلية الوثائقية وعلى سيرة الذات التي تتجلى من خلالها لحظات من سير مجتمع ينبض بالتحولات.

ولقد أقمنا لقراءة هذه النصوص الثلاثة مداخل للقراءة، احتفت ب "السرد في الوجوه البيضاء"، و"الفضاء في الزمن الموحش"، و"التناص في عودة الطائر إلى البحر".

البنية السردية في" الوجوه البيضاء"

لإلياس خوري

تشكل رواية "الوجوه البيضاء"لإلياس خوري، بنيتها السردية من خلال طرائق البناء السردي التي تقوم على الإرباك. والإرباك هو ما يقوم عليه تشويق القارئ وتحريك فضوله لمتابعة التفاصيل. فالرواية تتميز بالكثير من عناصر التشويق، والقراءة الواعية تحاول أن تجد مدخلا مناسبا للدخول إلى عالم الرواية ومكوناتها السردية، وفهم تمظهرات شخصياتها التي تقوم بسرد حدث واحد هو حادث قتل "خليل أحمد جابر". لذلك تبدو الرواية رواية وجهة النظر، حيث تتناوب عدة شخصيات على حكي شهادتها حول حادث القتل ومعرفتها بالقتيل؟ كما تبدو شهادة عن الحرب الأهلية التي عرفتها بيروت.

يتجلى الإرباك في مستواه الأول، الذي يجعل القراءة المحتملة تذهب إلى كون الرواية رواية بوليسية، تتابع فصول جريمة قتل من أجل معرفة من هو القاتل، ولماذا قتل، وهي تقنية يعتمدها المحكي قصد الإثارة التي هي سمة مشتركة بين كل أنواع الرواية البوليسية، فالإثارة هي تحريك للأحداث بعد سكونها، أو جعلها متحركة بالتسريع الممكن للأحداث والمواقف والزمن. إن ما تستهدفه الرواية البوليسية من هذا التسريع هو إثارة القارئ، بما هو عقل وعاطفة وطاقة خيالية تتفاعل مع متخيل الأحداث. ثم إن هذه الإثارة، هي تقنية أدبية قبل أن تكون أي شيء آخر، تقوم على اختلاف طرائقها من رواية التحقيق إلى رواية اللغز إلى رواية المفاجأة، وكلها أنواع للرواية البوليسية، كما أن روايات الرعب، وروايات المغامرات، تقوم على نفس المنحى في استفزاز عقل وعاطفة ومخيلة القارئ.

تخدعنا الرواية بشكلها البوليسي القائم على التحقيق، حتى وهي رواية غير بوليسية، لأنها أرادت توظيف هذه التقنية كشكل روائي في رواية موضوعها هو الحرب الأهلية في لبنان، توظيفا يسعى إلى استفزاز عقل القارئ وعاطفته ومخيلته، من أجل

المشاركة في موضوعها بقراءة حسية وعقلية شديدة الانتباه إلى التفاصيل.

يظل ثمة سؤال حول ما يشكل جوهر بناء الرواية، واستدعائها للتفاصيل، ووجهات نظر الشخصيات، وأنواع التكرار في المواقف والأحداث، والتدرج من وضعية سردية إلى أخرى، وشتى أنواع الإضافة النوعية التي تضيء عالم الرواية، والتصاهر الحميم بين ذات البطل وذوات الأبطال الآخرين، والأبعاد الاجتماعية والسياسية للحرب، التي تشكل معناها ودلالتها.

التكرار والتدرج يشتغلان في توليد سؤال ملح حول معرفة قاتل "خليل أحمد جابر". هو السؤال الذي يندرج في ثلاثة أسئلة أساسية تقوم عليها الرواية البوليسية، وهي: من القاتل، ولماذا قتل، وكيف قتل؟ ما دامت الرواية تخبرنا بالطريقة التي قتل بها البطل، وبفضاء الحرب الأهلية الذي هو الداعي إلى القتل، حتى والبطل بريء، فالسؤال الذي تُوَلِّدُ الرواية من خلاله تَدَرُّجَ الأحداث وتكرارية بعض لحظاتها هو: من القاتل؟

"المشكلة الكبرى هي أننا لم نستطع معرفة القاتل. القاتل غامض. جميع الناس الذين بحثت معهم المسألة لا يستطيعون تحديده أو لا يعرفون". (الرواية ص ٢٤٣)

تتجه أحداث الرواية نحو بحث لا جدوى منه، يقترب من التحقيق البوليسي الذي يكاد ييأس من النتائج، وهي بذلك تمارس غوايتها على القراءة، بتنسيلها للتفاصيل الحكائية البانية للعالم الروائي، موغلة في دحرجة السؤال المنزلق باستمرار حول مقتل البطل، وفي ممارسة خدعتها الساخرة، لتنتهي إلى افتراض أن "خليل" لم يقتل، "وأنه يدور الآن في شوارع بيروت، ويحاول أن يمحو ويطرش الحيطان فماذا سيحصل؟" (الرواية ص ٢٧٤). بينما يكون القارئ قد تعرف على مقتل "خليل" وإلقاء جثته في القمامة، وحتى زوجته وابنته والقريبون منه، يسمونه "المغدور".

إن تخييب أفق انتظار القارئ في معرفة القاتل، مع تدرج الأحداث وبلوغها إلى النهاية، هو ما يؤدي إلى إعادة النظر في إمكانية اعتبار الرواية رواية بوليسية، فَسُرَّادُ

الرواية متعددون، وفي ثنايا التفاصيل التي يقدمونها عن علاقتهم ب"خليل" وقتله تتعدد وجهات النظر حول حادث القتل، وهو ما يدفع بالقراءة إلى النظر في اشتغال الرواية على وجهة النظر. يحظى مفهوم وجهة النظر في النقد الروائي بغموض كبير، إذ يعني حرص الكاتب على النظر إلى موضوعه من رواية فلسفية أو دينية أو سياسية، كما يعني الطرائق السردية التي يختارها السارد لعرض الأحداث، وهي وضعية ترتبط بإحدى تقنيات السرد. إن غموض هذا المفهوم كما عبر "فليب ستيفك" يعني وضعية غير كاملة التدقيق في هل المقصود بوجهة النظر هو الاتجاه العقلي (السياسي أو الديني أو الاجتماعي) لعمل ما، أو موقف المؤلف الوجداني الذي يتضح في عمله، أو هو بؤرة السرد. مع "هنري جيمس" سوف نجد هذا المفهوم ينتهي إلى تخليص الرواية من إقحام المؤلف لذاته وأفكاره ومواقفه الخاصة في الرواية، أي ما أسماه باختفاء المؤلف الذي كان يظل حاضرا في الرواية الأوربية التقليدية، ومنذ القرن الثامن عشر. لذلك ثار "هنري جيمس" على إقحام المؤلف لنفسه في العمل الأدبي معبرا عن ضرورة أن تحكي القصة نفسها وذلك عن طريق أدوات فنية تحضر فيها أشكال متعددة للسارد.

تمثل "الوجوه البيضاء"، هذا المنحى في رصد واقعة واحدة تنظر إليها الشخصيات الروائية من وجهة نظرها، وحيث تتناوب عدة شخصيات على سرد مجموعة من التفاصيل، فكل واحد منها يتحدث عن الطريقة التي تلقى بها خبر موت "خليل"، ويصف تأثره و انفعالاته بحادثة القتل داخل أجواء من التفاصيل اليومية التي يشحنها فضاء الحرب.

يقوم بناء الرواية على ستة فصول تتناوب فيها الشخصيات على عرض الأحداث وتقديمها:

الفصل الأول : تسرده "نهى جابر"، زوجة المغدور.

الفصل الثاني : يسرده "علي كلاكش" وهو جار ل "خليل" يسكن المنزل المقابل لمنزله.

الفصل الثالث: تسرده " فاطمة فخرو" أرملة بواب العمارة.

الفصل الرابع: يسرده عمال الأزبال الذين اكتشفوا جثة القتيل مشوهة في سطل القمامة.

الفصل الخامس: يسرده المقاتل "فهد بدر الدين" المداوم في المكتب الذي اعتقل فيه "جابر".

الفصل السادس: تسرده "ندى النجار" الابنة الثانية للمغدور.

أما مدخل الرواية وخاتمتها فيسرد أحداثهما السارد / المؤلف الذي هو شخصية تخيلية ورقية تتماهى مع السارد.

تقدم الرواية وجهة نظر بعض الشخصيات حول علاقتها ب"أحمد" (ابن خليل) وتأثرها لحادث استشهاده، وحول معرفتها ب "خليل" والطريقة التي تلقت بها خبر مقتله، كما تتعدد الصيغ وتختلف التفاصيل وطريقة الحكي من شخصية لأخرى وهي تقوم بوظيفة السرد.

تبدو الوضعية السردية التي اشتغلت عليها "الوجوه البيضاء"، ومن خلال وجهة النظر، مرتبطة بالرؤية السردية. على سبيل فهم ما يحدث في الرواية، نميز بين رواية الحدث، وبين رواية الشخصية، فرواية الحدث تنهض أساسا على التطورات التي تعرفها التفاصيل، من البداية إلى النهاية، ومن خلال توترات المحكي واندفاعه نحو مجراه السردي، أما رواية الشخصية فهي لا تحفل بوحدة حدثية معينة وإنما تجمع أحداثا متنافرة حول شخصية أو شخصيات روائية. والملاحظ أن "الوجوه البيضاء" تُعدد من الشخصيات الساردة التي تعرض الأحداث، سواء تعلقت بمقتل "جابر" أو بتفاصيل حياتها الخاصة المرتبطة به أو باستقلالها عنه، وبذلك تختلف "الوجوه البيضاء" عن رواية وجهة النظر كما كتبها "نجيب محفوظ" في "ميرامار" أو "لورانس داريل" في "رباعية الإسكندرية".

في تصور قرائي آخر للروية، يمكن اعتبارها نصا روائيا ينتمي إلى المتن الروائي الذي كتب حول حرب بيروت، وهو متن هائل ومتنوع، زاخر بالأبطال والتذكرات

والجراح الخاصة للشخصيات، التي هي جراح خلفتها الحرب، فضلا عن متن روائي آخر لنفس الكاتب إلياس خوري، ممثلا في رواياته "يالو" "باب الشمس"، "الجبل الصغير"، "رحلة غاندي الصغير" و"مجمع الأسرار"، التي تبدو مسكونة بتفاصيل الحرب وذاكرتها وانعكاس أوضاعها على الشخصيات، وكأن إلياس خوري في هذه الأعمال، عن قصد أو غير قصد، يستدعي ناظما لها على مستوى التيمات والهواجس التي تحكم الشخصيات وتجليات قلق الكتابة التي تتجدد عبر اللغة والأشكال ومستويات التخييل، ليحيل على عالم شبه متكامل، يبنيه من رواية إلى أخرى، ويعيد تشكيل ملامحه وتفاصيله وتجلياته، وكأن عالم الحرب باتساع قاعدة مَحْكِيِّهِ وجراحه يَتَمَنَّعُ عن أن يتجلى في صورة واحدة أو في عمل روائي واحد.وما "الوجوه البيضاء" سوى قذفة أولى في رحم الكتابة بالحرب، تخلقت منها نصوص روائية أخرى لنفس المؤلف، ربما، ولذلك، جاء نصا استثنائيا، متعدد المداخل للقراءة، ومتعدد الإيحاءات والدلالات، منبنيا على بنية حكائية قائمة على تعدد السراد ومن تعدد المحكيات.

النظام السردي والفعل الروائي

تعمد الرواية إلى عرض الأحداث من خلال السارد / المؤلف الذي يمارس سلطة الحكي، ويُسلم هذه السلطة للشخصيات التي تتناوب على الحكي، مستعملة ضمير المتكلم. وهي وضعية تُفضي إلى تبئير السرد، حيث تبدو الشخصيات غير عارفة إلا بما تحياه وتعانيه وتعرضه من أحداث.

يتمحور المحكي حول مقتل "خليل أحمد جابر"، ولكنه يمتد عبر تفاصيل أخرى عن الحرب وحوادث القتل والاغتصاب والسرقة وخيانة المواقف واحتلال العمارات وتغيير مواقع المتمرسين خلف المتاريس...

تحضر تفاصيل ومشاهد الحرب في بيروت في كل المواد الحكائية على تنوعها وتباينها، وداخلها تحضر حادثة مقتل "خليل"، أو بتقاطع معها، فزمن الأحداث هو زمن قتل "خليل"، وهو زمن الحرب. تبدو حادثة القتل وكأنها مجرد تَعِلَّةٍ لسرد أحداث

ومواقف ومشاهد تتعلق بالحرب، يُسَخِّرُهَا سُرَّادُ الرواية لتفجير مخزونات ذواتهم وذاكرتهم حول الحرب وآثارها على معيشهم اليومي. ما يؤكد ذلك، هو أن "خليلا" المغدور وابنه "أحمد" الشهيد يظلان غائبين، وهما لا يحضران إلا من خلال الشخصيات التي تحكي عنهما بضمير الغائب، وبصورة عرضية في بعض الأحيان، وهي تحكي حكاياتها الخاصة، وذلك من خلال الأفعال السردية والوظائف.

١- السارد / المؤلف: يقوم بعرض الأحداث في مقدمة الرواية وخاتمتها.

٢- نهى جابر: تسرد قصة زواجها من "خليل" وإنجابهما لسعاد وندى وأحمد، ورفضه قبول الرشوة في الوظيفة، واهتمام الشاب " أحمد" بالملاكمة، والتحاقه بالفدائيين، ثم استشهاده ووضع ملصق خاص به على جدران بيروت ...

٣- علي كلاكش: يسرد حكاية الطبيب الأرمني "خاتشا دوريان" الذي تعرض بيته للسرقة بعد أن صار ساحة حرب. (ص ٤٧ / ٥٣ من الرواية).

٤- أحمد وسمير وعاصم: يحكون أمام المحقق اقتحامهم لبيت الدكتور، وقيامهم بالسرقةوالاغتصاب.

٥- أحمد وسمير وعاصم: يحكون أمام المحقق اقتحامهم لبيت الدكتور، وقيامهم بالسرقة والاغتصاب.

٦- علي كلاكش: يحكي علاقته مع الثري "موسى كنج". ثم يسرد تفاصيل تعرضه للاعتداءوالسرقة (الرواية ص٦٤/٦٧).

٧- فاطمة فخرو: ويسرد السارد بضمير الغائب أحداث استدعائها للتحقيق في مقتل "خليل"، وحياتها الخاصة منذ أن جاء بها أبوها للعمل خادمة في بيت السيد متري الحلو، وحتى زواجها من محمود فخرو بواب العمارة وانتحار ولدها علي، المنحرف. كما تسرد "فاطمة" تحولات زوجها "محمود" وتعامله مع المسلحين وتورطه في عمليات سرقة ...

٨- زين علول ومُحَّد الخروبي وصالح أحمد: عمال شاحنة الأزبال، ويحكي السارد تفاصيل سطوهم على البيوت المفروشة واكتشافهم لجثة خليل المحروقة والجسد مثقوب بالرصاص وتبليغ الشرطة وحضور الطبيب الشرعي.

٩ _ الدكتور نديم بيطار: يسرد السارد تفاصيل تحوله من جراح إلى طبيب شرعي يشرح الجثث.

١٠- فهد بدر الدين: وسرد تفاصيل مشاركته في عمليات فدائية فقد في إحداها إحدى عينيه، ثم يتعرف على "سمر" المهتمة بإنجاز شريط سينمائي.

١١- سمر: تتحدث لصديقها " فهد " عن النضال وأهمية الثقافة و الإعلام في الحرب.

١٢- النقيب سمير عمرو: يروي سيرته العسكرية منذ أيلول ١٩٧٠، وحتى إعطائه الأوامر باعتقال "خليل" وإشرافه على إجراءات الدفن.

١٣- ندى النجار: تتلقى خبر استشهاد أخيها " أحمد".

١٤- نديم النجار: تاجر حرب يتاجر فيما ينهبه اللصوص من العمارات التي أخليت، حانوته مقر العصابات ومنطلق لتصفية الحسابات.

١٥- معين عباس: فلسطيني ينتحر في مطار دمشق، فبعد أن طردته السلطات المصرية اتجه إلى مخيم اليرموك بدمشق وجمع له المتطوعين بعض المال لمتابعة دراسته الطبية بأوربا كما حصلوا له على جواز سفر مرور، لكنه فقد الحقيبة في مطار دمشق فانتحر.

١٦- الدكتور عجاج أبو سليمان: طبيب أسنان ينتقل للعمل في أرشيف إحدى الجرائد، ويحلم بكتابة روايات، يتحدث عن قوته الجنسية ويتورط في علاقة مع شابة صغيرة يأتي بها إليه "نزيه الطبش" صاحب المقهى.

١٧- أم مُحَّد: أرملة لها عشرة أولاد أكبرهم في الحادية عشرة ولا معيل لهم غيرها، تعمل خادمة وغسالة وطباخة، قتل زوجها في حادثة شغل في الميناء وهي ترغب في أن

تسجله شهيدا كي تتقاضى مرتبا.

إن هذا الحشد من الشخصيات الروائية، يحضر في نسيج المحكي كشخصيات فاعلة أو كمشاركة في الفعل، تقوم بالفعل أو تتعرض له أو تشهد عليه. لكنها أيضا، تقوم بتغيير مجرى الأحداث، من خلال التقاطعات والنَّقْلاتِ الحكائية. نلاحظ أن الرواية تحفل ب:

أ- تعدد الأصوات السردية حيث تصبح الرواية مسرودة من طرف أصوات متعددة تتداول وظيفة السرد.

ب- اتساع مساحة المحكي عن طريق توليد التفاصيل و المحكيات الخاصة بكل شخصية من هذه الشخصيات، وعبر شبكة تربط بين أطرافها الحوافز و الدوافع.

ج- تدمير طولية السرد التي تؤدي إلى تنامي الحدث الواحد حتى منتهاه، فلا شيء يبدأ أو ينتهي إلا ما كان من التفاف كل الوقائع حول مقتل "خليل" وحول فظاعة الحرب.

تشتغل الشخصيات داخل نظام ثلاثي:

١) القيام بالفعل. ونمثل له بقيام "أحمد وسمير وعاصم" بالقتل والسرقة والاغتصاب، وقيام "الدكتور نديم بيطار" بتشريح الجثة، وقيام معين عباس بفعل الانتحار.

٢) التعرض للفعل. ونمثل له بتعرض "خليل" و"خاتشا دوريان"، وتعرض "زين علول" للاعتقال، وتعرض "علي كلاكش" لسرقة سيارته ووثائقه.

٣) الشهادة على الفعل. ونمثل له بشهادة "نهى جابر" على قتل "خليل" واستشهاد "أحمد"، وبشهادة ابن "الدكتور خاتشا دوريان" على اغتصاب أمه وقتل أبويه، وشهادة "زين علول" على مقتل "خليل".

تبدو شخصيات الرواية، وهي تسرد الأحداث وتقوم بالأفعال السردية أو تتعرض لها أو تشهد عليها، مساهمة في تدفق الأحداث، بكل تقاطعاتها وتوليداتها الممكنة، فهي

ليست شخصيات لها أبعادها النفسية والأخلاقية والاجتماعية، كما هو الحال في الرواية التقليدية، حيث يتمحور الصراع حول القيم الاجتماعية والعادات و لأخلاق والتطلعات الطبقية، بل إنها تساهم في خلق تنويعات المحكي وتقلباته وانتقالاته، وتُخْصِبُ لحظات الرواية بمظاهر التنويع والانتقال، كما أنها وهي تسرد أحداث الرواية، تمنحها نوعا من النظام الداخلي الذي يبني التفاصيل، كوحدات حكائية صغرى، ويغذيها بالمواد اللاحمة التي تُوصل إلى الوحدة البنائية الكبرى لعالم الرواية.

التوالد السردي وتناسل المحكيات

تتناسل الأحداث وتتوالد من حكاية يوهمنا السارد / المؤلف بأنها هي جوهر ما تريد أن تحكيه الرواية. بينما تصبح حكاية مقتل "خليل أحمد جابر" مجرد لعبة إيهامية تجعلنا نتصور أن هذه الحكاية هي موضوع الرواية، فالسارد نفسه "يتلهى" ـ على حد تعبيره ـ بجمع أخبار هذا الحادث ليسد الفراغ الذي يشعر به في سرد الأحداث وتدافعها نحو المصائر، بينما هو يتخلى عن وظيفته السردية كسارد في معظم صفحات الرواية ويسلم هذه الوظيفة للشخصيات.

في التَّكَوُّنِ التشكيلي العام للأوضاع السردية في الرواية، تحضر مجموعة من السمات المشتركة لتعامل هذه الشخصيات مع حادثة القتل، وذلك من خلال السخرية منها أو تهميشها والتعرض لأحداث أخرى، أو جعلها موضع مراوحة وقابلية للاحتمالات المتعددة، أو استدعاء أحداث أخرى تعطل مسار البحث عن القاتل، أو حتى سخرية السارد / المؤلف من الأسلوب التشويقي للرواية الكلاسيكية.

تتوسع قاعدة المحكي في المكان نفسه، بيروت خلال زمن الحرب، وتلجأ الرواية في هذا التنسيل للتفاصيل إلى تنظيم الأحداث عبر:

١) شبكة العلاقات العائلية التي تحقق نوعا من التلاحم بين الحكايات.

٢) شبكة العلاقات الناتجة عن التحقيق في أعمال "خليل" المشبوهة قبل اغتياله.

٣) شبكة العلاقات الناتجة عن اكتشاف جريمة القتل.

كما تتفرع عن هذه الشبكات أحداث لها صلة بالشخصيات المتعددة في الرواية، سواء عن طريق التذكرأو عن طريق جملة من الحوافز التي تستدعي حضور هذه الأحداث.

أنواع الحافز

نعني بالحافز ما يدفع بالشخصيات وهي ساردة إلى جعل حكاية تتناسل من أخرى، وإلى التعالق الممكن بين حدث وآخر، فكل حكاية لها استطراداتها الممكنة التي تحيل على حكاية أخرى، وكل تفصيل حكائي يتم استدعاؤه تحت أثر لحظة سابقة في الزمن. الحوافز هي تداعيات ممكنة لحكاية تستدعي حكاية أخرى، كما أنها أوضاع اجتماعية ونفسية للشخصيات تفسح المجال أمام أوضاع اجتماعية ونفسية أوسع من تجاربها في العيش والتذكر والمعاناة. فالحافز، يتجلى في وظيفته التقنية، التي تجعل بعض المحكيات تَتَخَلَّقُ من صلب أخرى، إنه طريقة لِتَفْتِيتِ الحكاية الأم من خلال تفاصيل قد تبدو لا علاقة لها بها، ولكنها في رمتها تساعد على بناء هذه التفاصيل في وحدتها الدلالية والجمالية.

ويمكن أن نلاحظ أنواع الحافز في النماذج التالية من الرواية:

١) يذكر مقتل "خليل" باستشهاد ولده "أحمد"، فيصبح هذا الاستدعاء داعيا إلى استحضار تفاصيل الاستشهاد وسيرة حياة "أحمد" من الطفولة إلى الشباب، وتعاطيه للملاكمة، وانضمامه لحركة الفدائيين، ويتحرك هذا الاستدعاء في دائرة شخصيتين:

أ – نهى جابر:

"كبر أحمد وكبرنا، كان أحمد تلميذا متوسطا في المدرسة، فالرياضة أخذت عقله،يجلس أمام التلفزيون ساعات طويلة ليتفرج على حفلات المصارعة، الخ..." (الرواية ص ١٨ / ٢٢)

ب- ندى النجار:

"ثم لماذا لا يريدني أن ألبس الأسود ؟ يقول إنه يجب ألا نلبس الأسود عل الشهيد، ماذا يعني شهيد، هل يعني أن أحمد لم يمت، يعني مات أنا لم أكن موافقة، نديم منعني من الكلام ومنع الجميع. كيف يعني، نترك الجثة في المستشفى ولا يتأتون به إلى البيت. ولم يغسلوه، دفنوه هكذا، وكنا نحن مثل الغرباء ". (الرواية ص ٢١٨)

٢) كما يُذكر مقتل "خليل" بمقتل الدكتور خاتشا دوريان.

٣) مقتل كل من "خليل" و"خاتشا دوريان" وزوجته يحفز "علي كلاكش" على استعادة حادثة السرقة التي تعرض لها.

٤) حوادث الانتحار التي تتولى في الفصل السابع من الرواية، يحفز أحدها على استدعاء الآخر، فمن احتمال انتحار "خليل" إلى انتحار الكاتب "تيسير سبول" إلى انتحار الخياط إلى انتحار الفلسطيني "معين عباس". (الرواية من ص ٢٤٥ إلى ٢٥٦)

إنها جملة من الاستدعاءات التي تندرج ضمن تحفيز الشخصيات على استحضار تفاصيل بعض الأحداث المتعاقبة أو المتزامنة.

التكرار

يستخدم السرد تقنية التكرار. والتكرار مظهر من مظاهر السرد، فالحدث في القصة لا يتطابق مع أي نظام كرونولوجي مثالي، ذلك أن الشخصيات تجعل نفسها في دائرة المتخيل، لاستحالة المطابقة بين الحدوث في الواقع المادي وبين الحدوث التخييلي الذي تمارسه كائنات متخيلة وتخييلية في آن، وهي تقوم بوظيفة السرد.

والتكرار هو إحد الأدوات التقنية التي تعبر عن تجاوز منطقية الأحداث، ف"تودوروف" يرى أن القصة تحتمل دائما بعدها التجريدي، لأنها محكية من طرف شخص ما، كما يرى أن كل عمل أدبي يوجد به ميل نحو التكرار، سواء تعلق بالحدث

أو الشخصيات أو تفاصيل الوصف. يتضح قانون التكرار عبر عدة مظاهر من بينها:

- التضاد، وهو يفترض سلفا جزء مماثلا في كل من الطرفين.
- التدرج: وهو شكل آخر من أشكال التكرار، حين تظل العلاقة متماثلة بين الشخصيات من خلال عدة صفات.
- التوازي، ويتكون من مشهدين على الأقل يشتملان على عناصر متماثلة ومختلفة، ويمكن التمييز بين نوعيه من خلال المفارقة القائمة بين خيوط الحبكة وبين التفاصيل.

إيقاع داخلي تبنيه الرواية من خلال مظاهر متعددة للتكرار، سواء على مستوى الأحداث التي تتعلق بالقتل (مقتل كل من خليل ومحمود فخرو وخاتشا دوريان، واستشهاد أحمد) أو على مستوى الوقائع التي تتداول الشخصيات تفاصيلها وهي تسرد عنها، أو على مستوى بعض الموضوعات التي يتكرر حضورها في كل ما يتداوله سراد الرواية من مواد حكائية، حتى وإن كانت تخص شخصية "خليل أحمد جابر" وأعني: البياض، الرائحة، الملصقات.

١ ـ البياض:

لحضور (البياض) في الرواية سمة التكرار، حيث يتكرر في عدد كبير من صفحاتها، وخلال الفصول: الأول والثاني والثالث، عن طريق شهادات كل من: "نهى جابر"، "علي كلاكش"، و"فاطمة فخرو".

يتحول (البياض) عبر التدرج من مجرد ممارسة تخص "خليل" إلى طاقة تعبيرية متعددة الأبعاد والدلالات، فحضوره لصيق بالمحو الذي يمارسه "خليل"، محو الكتابة، واسم أحمد، واسم العائلة، وكلمة شهيد (الرواية ص ٣٧). ففي الفصل الأول من الرواية تتعرض "نهى جابر" لعلاقة "خليل" مع (البياض) لثماني مرات (الرواية ص ٤١،٤٠،٣٧،٣٦،٣٥،٤٤،٤٢)، وهو يستعمل عدة أدوات للمحو وتبييض الناس

والأشياء، فمن المحايات إل قنينة المانيكور إلى رغوة الصابون إلى سطل مليء بالكلس، أما موضوعات المحو والتبييض فتشمل قصاصات الجرائد، صور أحمد، الكتابة، الاسم، الملصق، صور العائلة، الوجوه والأيدي، المرآة، الجدران، الكتابة الحائطية، والمدينة التي يريد لها "خليل" أن تصبح بيضاء.

أما في الفصل الثالث من الرواية فيحضر البياض من خلال "فاطمة فخرو"، ولسبع مرات (الرواية ص ١٢٦،١٢٣،١٢١،١١٥،١٠٣،١٠١،٧٦)، لتتغير طبيعة أدوات المحو، فتصبح هي أوهام "خليل" وخيالاته، الأسنان، المدينة، السماء، الأيدي، الأصابع، الأظافر، العصا، الألوان، الوجه والشعر. نسجل أن تغير أدوات المحو من أدوات مادية إلى أوهام وخيالات يعني نوعا من المماثلة والاختلاف، في حين تتصعد فيه حالة "خليل" حتى أصبح يرى الجدران تمحي، بل إنها تنعدم، وهكذا يتحقق التدرج من المحو إلى البياض إلى العدم:

"أضعها على الحائط هكذا فيختفي الحائط، لا يتهدم، لا ضجيج، لا أصوات، ولا غبار ولا ركام ولا حجارة. أضعها على الحائط فيختفي الحائط وحده، ويختفي هكذا كما ترين، يختفي كما ترين". (الرواية ص ١١٥)

التخييل الذي يمارسه "خليل" هو خلق عالم لا واقعي تنفذ إليه رؤية الشخصية الروائية. ف (البياض) هو لون الموت والفناء والنهاية، واللالون لون بداية الأشياء وتشكل العالم من جديد، ذلك البدء اللانهائي الذي يتماثل مع العدم، وإن كان يختلف عنه. على أن موضوعة (البياض) كعنصر تكراري في الرواية، تؤدي إلى النظر في ثلاثة مظاهر:

الأول: البياض رديف للكتابة والموت، وكأن الكتابة في زمن الحرب هي كتابة الموت، والموت في زمن الحرب هو الكتابة تنكتب عن طريق البياض الذي يمحو كل الكتابات الأخرى.

والثاني: التقنية الروائية في "الوجوه البيضاء" لا تتأسس على نمط جاهز بل إنها تدمر

الجاهز وتخلخل الطرائق السردية المعروفة في الرواية الكلاسيكية، وتقوم على الإرباك والسخرية.

والثالث: العنوان الذي تحمله الرواية، هو تعبير ضمني عما تقدمه من تنويعات لمعنى البياض ودلالته، وهو يرتبط بكتابة بيضاء عن بياض الكتابة، متجاوزا معنى الموت والحرب إلى معنى الكتابة.

٢ ـ الرائحة

تشكل (الرائحة) عنصرا تكراريا آخر له تمظهره وسياقاته في المحكي الروائي. وهي وإن كانت تلتصق بالموت وحضوره من خلال "خليل"، فإنها تتوارد على ألسنة السراد، كلما تعلق المحكي ببعض اللحظات الاستدراكية التي تستعيد الوضع الذي انتهى إليه "خليل"، ونقرأ ذلك من خلال ثلاثة نماذج:

الأول: تسرده "نهي جابر".

"وانتظرته ولم يعد، ثم جاءوا به على تلك الصورة، داخل تابوت خشبي والرائحة تملأ المكان. (...) لا أعرف لماذا لا أجرؤ الآن على دخول الغرفة، أشم رائحة الدم... رائحة دم ورائحة القط، ربما هي دماء الصور، ماذا يحصل لي، لا أعرف، لكنها رائحة الدم. رميت كل شيء بعد موته، وشطفت الغرفة بالماء والصابون وطرشتها بالكلس الأبيض، لكن الرائحة ما تزال موجودة ". (الرواية ص ٤٤).

الثاني: يسرده "فهد بدر الدين".

"الرائحة. إن أفظع شيء هو الرائحة. أنا رأيته يخلع القبعة عن رأسه، فيظهر شعر رأسه الأبيض الملون بالسواد. يضع راحة يد مليئة بالعظام على رأسه ويمررها على شعره. يجلس على كرسي كأنه يسقط على الأرض. كأن لا عضلات في فخذيه (...) أفظع شيء الرائحة. كانت الرائحة تشبه تلك الرائحة". (الرواية ص ١٦٠).

الثالث: تسرده "منى النجار".

" أذهب إلى بيتهم ولا أراه، ورائحة الغرفة لا تطاق. أمي تقول إنها كانت تنظف الغرفة كل يوم، من أين تأتي الرائحة إذن؟ ربما من القطة (...) ولكن حتى القطة لا تستطيع أن تعطي رائحة بمثل هذه القوة" (الرواية ص ١٦٠).

إن (الرائحة) بمختلف مظاهر حضورها تتكرر مع شهادة "نهى جابر" أربع مرات (الرواية ص ٢٦/٢٥، ٣٠/٢٩، ٣٢،٤٤) ومع شهادة "بدر الدين" أيضا (الرواية ص ١٦٠، ١٦٢/١٦١، ١٩٢، ١٩٦، ومع شهادة "ندى النجار" مرتين (الرواية ٢٣٤، ٢٣٦). على غموض (الرائحة) وتعدد مصادرها فهي رائحة أحمد، الجان، الجثة، الجسد، الغرفة، البخور، القطط، الدم، الديدان، والتابوت. في كل مرة من المرات العشر التي تحضر فيها (الرائحة) نجدها تتصل بغير ما كانت تتصل به في السابق، فيه تشمل مظاهر الحياة (الغرفة) والموت (التابوت)، ولهذا المظهر التكراري وظيفة خلق الوشائج وربط الخيوط بين الحكايات التي تحكيها الشخصيات الروائية، والتي تشهد على مقتل "خليل" وعلى تصدعات زمن الحرب وانهياراته.

٣- الملصقات:

يحضر (الملصق) مع "خليل أحمد جابر"، وهو يرمز إلى استشهاد "أحمد". يستمر هذا الحضور إلى الخطوة الفاصلة بين الحياة و الموت، ومعها إلى لحظات انهيار "خليل"، بعد أن ضاعت (الملصقات) بسبب الأمطار أو الأيدي العابثة، إلى أن يُقتل "خليل" وتوضع له ملصقات بأمر من "النقيب سمير عمرو" الذي قرر اعتباره شهيدا هو الآخر. يتكرر حضور (الملصق) في الرواية ليخدم هذا التكرار العلائق التي تنجم عنه بين الشخصيات، وهي علائق غير ظاهرية، ولكنها تنبني على نقط الالتقاء والتقاطع حول نفس الحكاية، حكاية (الملصق) التي تتكرر في الرواية لثماني مرات وعلى امتداد الصفحات التي تستغرقها طولية القراءة (الرواية ص ٢٣، ٢٤، ٣٨/٣٧، ١٩٦، ٢١٠/٢٠٩، ٢٣٨/٢٣٧، ٢٤٠/٢٣٩). نقدم حول حضور (الملصق كمظهر من مظاهر

التكرار الملاحظات التالية:

- يتم تدرج موضوع (الملصقات) في الرواية عن طريق الاستمرار من ملصق "أحمد" إلى ملصق "خليل" إلى اهتمام "ندى جابر" بالملصقات وانشغالها بها.
- يلعب هذا التكرار دورا وظيفيا في الترميز لعناصر أخرى تماثله (الاستشهاد، القتل، الجنون).
- يصبح الملصق هاجسا خاصا في حياة "نهى"، وذلك يعني استمرار الحالة المأساوية للبطل التراجيدي.

الزمن السردي

الزمن هو زمن السرد، إلا أن السرد هو الطريقة التي ينظم بها السارد تفاصيل الحكي وتفاصيل الخطاب. ومن هنا فالإرسالية السردية حسب مفهوم "بريمون" تجعل الحكاية كلها عبارة عن سلسلة من الوحدات الحكائية الصغرى التي تموضع هذه الوحدات داخل الزمن. ومن ثمة يُطرح سؤال: هل هناك زمن خاص وزمن شامل؟ يدعونا هذا السؤال إلى التمييز بين زمن القصة الداخلي وبين زمن الأحداث الخارجي. فالحدث يقع في الواقع في زمن معين، تخيله القصة بطريقتها الخاصة في زمنها الخاص الداخلي، وبذلك فهي تضعه في زمن آخر هو زمن الحكاية أو أزمنتها المتعددة والمتداخلة والمتقاطعة. إن توريط الحكاية في زمنها أو أزمنتها، يعني امتداداتها الزمنية الممكنة بين الماضي والحاضر والمستقبل، وتحركها من اتجاه زمن السارد إلى زمن المسرود له، وما قد يشف عنه الزمن من اختراق زمني يحيل على زمن غير مرجعي، منفلت من اللحظة، قابل بانفلاتاته لخلق عوالم أخرى تقع في زمن منفلت من الزمن. يناسب هذا التصور للزمن الروائي فهم معنى التشعبات الزمنية في "الوجوه البيضاء"، وتركيزها على زمن خاص هو زمن الحرب الأهلية في بيروت. نستفيد من التمييز الذي أقامه "تودوروف" بين زمن الحكي وبين خصائص الحكاية. ففي زمن الحكي تبرز العلاقة بين القصة وزمن الخطاب، أما خصائص الحكاية فهي الطريقة التي يرى بها السارد القصة،

وعلى هذا الأساس، فزمن الحكاية يطرح دائما مسألة عرض الزمن وطريقة استحضاره، إذ أن زمن الخطاب هو زمن طولي أو خطي، بينما زمن القصة متعدد الأبعاد. في القصة يمكن حدوث عدة أحداث في وقت واحد، ويضطر الخطاب إلى تنظيمها واحدة بعد الأخرى.

إن الزمن هو الأداة التي تدخل بنا إلى عالم المحكي، وتوهمنا بواقعيته أو مطابقته للواقع.

نوضح بدء، أن سرد الأحداث في "الوجوه البيضاء" لا يعتمد على الزمن الطولي، الذي ينطلق من نقطة البداية إلى نقطة النهاية، فلا شيء يتطور على مستوى الهيكل العام للأحداث. التطور يتم في اتساعها داخل زمن المحكي وليس في امتدادها من لحظة زمنية إلى أخرى، داخل قانون التطور الزمني. من هنا تختلف "الوجوه البيضاء" في بنائها الروائي الخاص عن البناء التقليدي للرواية التي تعالج الحقبة أو التي ترصد مسيرة حياة البطل من لحظة معينة إلى أخرى، أو التي تتبع أحداثا معينة في نموها وتطورها الزمني. إن "الوجوه البيضاء" كتبت زمنها من تلاحق الأحداث وتوالدها التي لا تدل على التطور، وإنما تؤشر على الاتساع في المكان، حيث الأحداث تتزامن وحيث الحدث الواحد يتم سرده في أزمنة مختلفة ومن طرف شخصيات متعددة.

الزمن الداخلي للرواية:

يتعلق زمن الرواية الداخلي بحادث أساسي هو مقتل "خليل أحمد جابر"، ويتحرك هذا الزمن في عدة مستويات:

١ ـ سرد الأحداث كماض، وهو ما يكاد يهيمن على أزمنة الرواية. حضور الماضي هو الطريقة التي تختارها الشخصيات للحديث عن نفسها أو عن علاقتها ب"خليل". إلا أن هذا الماضي لا يشكل كتلة سردية واحدة يتم استحضارها عن طريق الاسترجاع، فهناك تداخل وتعدد في الاستذكارات، وهذا التعدد والتداخل يعودان بالدرجة الأولى إلى تعدد الأحداث التي يقع استدعاؤها من الماضي، ووقوع بعضها

في ماض واحد.

٢ . سرد الحدث كحاضر، أي حاضر؟ هل هو حاضر اغتيال خليل أحمد جابر، أم هو حاضر الحرب الأهلية اللبنانية؟ يقودنا السؤال الأول إلى إعطاء جواب إشكالي، ذلك أن كل شخصية– وهي تسرد الأحداث – تخلق حاضرها الذي يبدو لنا من خلال سرد شخصية أخرى على أنه ماض. الحاضر كلحظة تقع فيها الأحداث، يتم التعبير عنه بالفعل المضارع. لكن مجموعة من المؤشرات تدلنا على أن هذه الأحداث قد وقعت في الماضي. فهل الحاضر بهذا المعنى هو حاضر الكتابة أم هو حاضر استرجاع الأحداث من الذاكرة وتخييلها عن طريق جعلها تقع "الآن"؟ أما السؤال الثاني فيعطينا الجواب السهل: كل أحداث الرواية تقع في زمن الحرب وهو زمن تستحضره الرواية (أي تجعله واقعا في الزمن الحاضر).

الأحداث بصيغة الماضي:

في مدخل الرواية يستخدم السارد ضمير الماضي لعرض الأحداث، وكأن حكاية مقتل جابر قد وقعت في الزمن الماضي. بينما الحاضر بالنسبة إلى السارد هو حاضر الكتابة، فالسارد هو المؤلف في الرواية. تتضح المفارقة بين الماضي والحاضر من خلال النموذجين التاليين:

أ . الماضي:

"ثم وجدت نفسي أنساق وراء الخبر وأتابع أخبار هذه الجثة (...) وهذه الطريقة في الموت أذهلتني، إنها فعلا ميتة خاصة، تذكر بالميتات المدهشة ...". (الرواية ص ١٠)

ب . الحاضر:

"وأنا الآن أكتب القصة، وهي ليست قصة كما يلاحظ القارئ". (الرواية ص ١١).

هناك سلاسل حكائية صغرى تقع في الماضي. بتعدد الشخصيات الروائية، كشاهدة على قتل جابر وعلى معاناتها الخاصة، تعدد أزمنة الماضي: البعيد، القريب،

القريب جدا، انطلاقا من طبيعة المحكي في هذه السلاسل الحكائية.

الرواية تربكنا في الإمساك بزمنها الماضي، لأن ما يحدث في إحدى الحكايات على أنه ماض تصوره حكاية أخرى على أنه حاضر. وهذه الظاهرة تؤدي إلى الانقطاع الزمني.

ينقطع زمن الحكاية عند حدث معين ليستمر حدث آخر من زمن آخر. من هنا يظهر أن البناء الزمني في "الوجوه البيضاء" هو بناء معقد تتشابك فيه السلاسل الحكائية وتتداخل بأزمنة ماضيها، حيث تلعب الذاكرة في هذا التشابك دورا رئيسيا من حكاية لأخرى. وكما يرى "مشيل بيتور" فإننا عندما نستعين ببناء زمني أكثر تعقيدا، تظهر الذاكرة كأنها هي حالة خاصة من هذه الحالات. توهج خاص لذاكرة الشخصيات ومعاناتها واستحضاراتها يصنع مستوى من مستويات زمن الرواية الداخلي والخارجي. والرواية الحداثية، لا تتعامل معه كزمن يشكل خلفية للأحداث، ولكنها تتعامل معه كبناء لزمن متراوح بين الإحالة على الواقع وبين إقامته في ممكن التخييل الروائي، الذي يكون له زمنه أيضا، القائم في تمزقات السرد، وبياضات المحكي، والإشارات والإحالات.

في الرواية، تتوالى الأحداث من خلال صيغة الشهادة كتعدد في الأصوات السردية، دون أن تنتهي التفاصيل إلى نهاية محددة. تتقاطع هذه الحكايات من خلال زوايا مختلفة عن طريق التكرار. تظهر رغبة القارئ في معرفة قاتل "خليل" أو أسلوب القتل، لكن لا شيء تأتي به هذه الحكايات المتعددة والمتداخلة في زمنيتها. إنه زمن آخر يعني ملء الانتظار، وحيث ينتظر القارئ معرفة قاتل خليل، حيث يصبح هذا الحدث مرتبطا بمستقبل الرواية ما دام ماضيها هو حدوث القتل كبؤرة تتجمع حولها الأحداث.

أما الحاضر فهو زمن استحضار ذاكرة الشخصيات الروائية. يظل المستقبل غائبا حيث لا نصل إليه حتى مع الانتهاء من قراءة الرواية، ويهيمن الحاضر الذي هو زمن

حاضر الشخصيات وهي تتذكر، من خلال محكيات تنقطع الواحدة منها لتبدأ الأخرى. تتمركز دائرية الزمن حول حادث القتل، فكل الأحداث التفصيلية في المحكيات تعود إليه، ومن هنا يظهر تعقيد البناء الزمني للرواية، إذ يصبح وكأنه لا يسير ولا يتقدم، لا يجري نحو النهاية. قارئ "الوجوه البيضاء" لا يحصل على أية نهاية سواء كانت مفاجئة أو متوقعة. والنهاية التي تقترحها أحداث الرواية هي معرفة القاتل ودوافع القتل، لكن تفاصيل المحكي تنتقل بنا إلى معرفة من نوع آخر، إنها واقع الحرب الأهلية اليومي.

من هنا فطبيعة الأحداث تنبني زمنيا على وقوعها في الماضي. كل التفاصيل التي تقدمها الشخصيات تتغير حسب كل سلسلة حكائية وتنتهي إلى حادث مقتل جابر. تتقاطع الحكايات أحيانا في بعض نقط هذا الزمن الماضي، كما تلجأ إلى السرعة عن طريق الانتقال من حدث إلى آخر يبتعد عنه في الزمن، إما نحو ماضيه أو نحو الحاضر الذي هو حاضر تذكر الشخصيات.

تتحدد مظاهر الزمن الداخلي للرواية في بعض العلامات الزمنية التي تتوزع على مساحة المحكي، مثل:

أ ـ "كان ذلك في العاشرة صباحا ولم يكن خليل بالبيت، طرقوا على الباب، ولكني لم أسمع جيدا...".(الرواية ص ٢١)

ب ـ – "لكن يبدو أن المسؤول لم يستقبله بشكل جيد، أو أنه صرخ في وجهه، فالحرب انتهت،أو هكذا قالوا، وبعد ثلاث سنوات على موت أحمد". (الرواية ص ٢٤)

ج ـ "هذا كان من سنة ونصف، يعني سنة ١٩٨٧". (الرواية ص ٢٤)

د ـ "في صباح اليوم التالي خرج من الغرفة إلى الحمام. دخلت إلى الغرفة، نظفتها ورتبتها، لكنه عاد وأمرني بالخروج وطلب قنينة ماء " (الرواية ص ٢٦)

هـ ـ "كان ذلك في المساء، الظلمة الخفيفة وضوء النهار الشاحب، وهو يقف ببيجامته التي لم يخلعها منذ خمسة أيام". (الرواية ص ٢٦)

تشكل مثل هذه العلامات الزمنية تحديد الزمن الروائي الداخلي: العاشرة صباحا/ منذ سنة ونصف / بعد ثلاث سنوات إلخ... هذه العلامات تحدد الزمن بطريقة منطقية حيث تنظم الصفحات: ٢٦/٢٥/٢٤ من الرواية زمنها بطريقة تصاعدية من وصول خبر استشهاد أحمد في العاشرة صباحا، وهو صباح أحد الأيام التي يمكن أن نتخيلها، إلى النقلة الزمنية لحادث معاملة المسؤول عن مكتب التنظيم الذي استشهد أحمد في إحدى عملياته، القاسية لخليل، حيث يتموضع المحكي في الزمن بعد ثلاث سنوات على موت أحمد واستشهاد أحمد. الحدث الروائي المتخيل أساسا، تضعه الرواية داخل الزمن العادي ضد ما تجعله يتم في زمن الحرب كي توهمنا بواقعيته، هذه الواقعية التي سنرى أن الرواية تفجرها وتسخر منها بأساليب تقنية أخرى مغايرة. الأحداث تتدرج نحو الماضي: "كان هذا منذ سنة ونصف، يعني سنة ١٩٧٩". ولكي نعرف موقع سلسلة حكائية في هذا الماضي فإن الرواية تلجأ إلى استخدام الزمن الخارجي، أي الإحالة على التواريخ والأحداث.

زمن "الوجوه البيضاء" هو شبكة معقدة، وحتى نتمكن من استيعابه لا بد من التعرض لنماذج من السلاسل الحكائية التي تنبني عليها أحداث الرواية، ولطبيعة التسريع والانقطاع اللذين تعرفهما الأحداث.

سلاسل المحكي

تنبني "الوجوه البيضاء" على سلاسل حكائية تخص كل سلسلة منها شهادة شخصية من الشخصيات الروائية. وهكذا يمكن تحديد كل سلسلة حكائية بطبيعة السارد أو الشخصية التي تقوم بالسرد على أن كل سلسلة تحتوي على مجموعة من الأحداث التفصيلية التي ترتبط فيما بينها إما بعلاقة منطقية تطورية أو بعلاقة داخلية تحيل عليها بعض الإشارات النصية.

يشغل الفصل الأول (وهو بعنوان: الملاكم الشهيد) الصفحات من ١٥ إلى ٤٤ من الرواية، وهو يتعلق بشهادة "نهى جابر". نختار هذا الفصل للنظر في طريقة تَشَكُّلِ

سلاسل المحكي في الرواية، وهي كالتالي:

. الإخبار بمقتل "خليل" واستشهاد "أحمد".

. خطوبة "خليل" ل"نهى".

. إنجابهما ل"أحمد"، الذي كبر وصار رياضيا "يلعب البوكس".

. توقف "خليل" عن الذهاب إلى عمله في البريد المركزي بسبب الحرب.

وخلال هذا الحكي للتفاصيل الذي يعتمد التطور الزمني، وتقاطع زمن المحكي (الحاضر) مع زمن الأحداث (الماضي). فقبل أن تتواصل تفاصيل نمو أحمد وتعاطيه للملاكمة الخ ...، نعلم أنه قد استشهد، من عنوان الفصل: "الملاكم الشهيد". ومن "نهى" التي تخبرنا بأنه قد استشهد وهي تقول: " الله يرحمك يا أحمد" (الرواية ص ١٩). كما نعلم أن "خليلا" قد قتل من خلال قولها: "ولكن المرحوم أبو أحمد لم يعد خائفا على الولد، وصار يهتم بما يأتي به الصبي ... ". (الرواية ص ٢١).

. استشهاد "أحمد" ووصول الخبر عن طريق ثلاثة شبان يلبسون الكاكي.

. جلب الجثة من مستشفى الجامعة ودفنها.

. وضع ملصقل"أحمد" الشهيد ونشر صورته في الصحف.

. اهتمام "خليل" بملصقات ابنه والخوف عليها من أن تحل محلها إعلانات السينما والمسرح بعد توقف الحرب.

. طلب "خليل" من مسؤول المكتب إعادة طبع الملصق، وعدم استقبال المسؤول له بشكل جيد.

. تغير حالة "خليل" وإغلاق الباب عليه ورفضه للطعام.

. إخبار "نهى" جارتها "أم عماد" بتغير حالة خليل.

. إحضار "الست خديجة" التي تكتب الحجاب وتحضر الأرواح لمعالجة "خليل".

. خروج "خليل" لشراء المحايات وعودته إلى الغرفة لمحو ملصقات "أحمد" وصور أفراد العائلة وتبييض الوجوه بالمانيكور وفصلها بالمقص عن أجسادها.

. خروجه من البيت، ومن يومها لم يعد.

تبين سلاسل المحكي في هذا الفصل، من خلال شهادة "منى جابر" أن زمن السرد يبدأ من الحاضر، أي ما بعد مقتل "خليل" واستشهاد "أحمد"، ثم يتراجع إلى لحظة معينة في الماضي: خطبة جابر لنهى. ويتم التدرج الزمني إلى حين مقتله. وقد رأينا كيف يتم حضور (الحاضر) في تدرج هذا الماضي، فالساردة لا يغيب عن ذهنها أنها تسرد أحداثا عن الماضي.

يتداخل الزمنان: (الماضي والحاضر)، كما تتدرج أحداث الماضي إلى حين وصولها إلى الحاضر ثم تتقهقر عائدة إلى الماضي على شكل استرجاعات.

التسريع الزمني:

تتجلى سرعة الزمن في بعض النقلات الزمنية التي تأخذ طابع الاختزال والانتقال من حادثة إلى أخرى، ومن زمن إلى آخر. ومن هنا لا يمكن تصور التطابق بين جريان الأحداث في الزمن العادي وبين وقوعها داخل الزمن الروائي. يمثل البياض، أي وضع فقرتين الواحدة بجانب الأخرى، تصفان حادثتين بعيدتين في الزمن، ما يظهر وكأنه الشكل الأكثر سرعة للقصة، سرعة تمحو كل شيء. ويمكن للكاتب، ضمن هذا البياض، أن يدخل تسلسلا يجبر القارئ على صرف بعض الوقت للانتقال من الحادثة الأولى إلى الثانية، وخصوصا لإقامة مقياس بين زمن القراءة وزمن المغامرة. ومن هنا لابد من التمييز بين ثلاثة أزمنة: زمن المغامرة أو الحادثة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة. والتقدم في سرعة عرض الأحداث إنما تفرضه طبيعة نقل هذه الأحداث وعرضها. ففي صفحة ١٨ من الرواية، ومع شهادة "نهى جابر"، نقرأ: "ومضت الأيام، يا لطيف كيف يمضي العمر، لمحة عين، حلم وينتهي، وصار أحمد شابا، أحلى شاب (...) كبر أحمد وكبرنا، كان أحمد تلميذا متوسطا في المدرسة، فالرياضة أخذت عقله ... ". وفي

الصفحة ١٩ نقرأ : "الله يرحمك يا أحمد، كان يمكن كان، خاض عدة مباريات وكان ينتصر ... ".

نقدم بعض الملاحظات:

أولا أن: "ومضت الأيام" تعني نقلة في الزمن، من زواج نهى من جابر، وإنجاب أحمد، إلى أن صار أحمد شابا. الأحداث لا تعرض زمنيا، نمو أحمد من الصبا إلى الطفولة إلى الشباب، بل إنها تقفز على بعض هذه المراحل، وتنتقل إلى المهم الذي هو مرحلة الشباب، حين تم استشهاده.

وثانيا أن: النقلة من لحظة حكائية إلى أخرى تعني السرعة في زمن المحكي، من كبر أحمد الذي صار شابا، إلى استشهاده الذي يتم الإيحاء به عن طريق "الله يرحمك يا أحمد".

في الفصل السادس والأخير من الرواية، ومع شهادة "ندى النجار"، ابنة "خليل"، نلاحظ بعض العلاقات الزمنية التي تشعر بوقوع بعض الأحداث، كتوتر علاقة "ندى" بزوجها "نديم النجار"، في لحظة ما من زمن الماضي. تحدد بعض القرائن السردية تموقع هذه الأحداث في الماضي من خلال كونها تقع قبل مقتل خليل، واستشهاد أحمد. تفترض السرعة في عرض زمن الأحداث بعض النقلات من حدث تفصيلي إلى آخر. إلا أن علامات الزمن في هذا الفصل الأخير من الرواية تظهر على هذا الشكل:

"الآن فهمت لماذا لا يأتي لزيارتنا إلا نادرا، ولماذا اختلف مع زوجي، لكني امرأة، لا أستطيع أن أفعل شيئا. ماذا أقول لزوجي؟ مرة حاولت أن أقول له، كانت الساعة الثانية صباحا. ليلتها لم أستطع أن أنام". (الرواية ص ٢٢٠).

إن التبطيء أو التسريع في عرض الأحداث، إنما هو طريقة في الحكي، يقوم عليها زمن القصة. فالرواية لا تستطيع من خلال زمنها أن تحاكي زمن المغامرة كما يسميه "مشيل بوتور"، أو زمن الوقائع بالمقارنة مع زمن الكتابة وزمن القراءة.

الانقطاع الزمني:

إنه انقطاع تسلسل الزمن وتطوره من لحظة إلى أخرى على شكل تام أو تصاعد أو جريان. يتحقق انقطاع الزمن عن طريق النقلة السردية من حدث إلى آخر، كما يؤدي إلى تداخل الأزمنة، حيث يتم تزمين الأحداث والتفاصيل داخل أزمنة متعددة. ينقطع جريان الزمن لتتم النقلة إلى زمن آخر. كل ذلك يعني شكلا من أشكال البناء الزمني للرواية الحديثة، بعكس الرواية التقليدية التي تعتمد على تعاقبية الزمن وتطور الأحداث وتتابعها، وإذا اضطرت إلى قطع الزمن فهي تلجأ إلى تغيير لوحة بأخرى أو فصل بآخر.

تتحرر الرواية الحديثة من ثبات الزمن وصلابته والتعامل معه ككتلة واحدة، فللأحداث أزمنتها المتعددة، ومن هنا أصبحت للسرد وظيفة التنظيم، تنظيم أزمنة الأحداث، وتنظيم شبكة علاقتها وانقطاعاتها.

"الوجوه البيضاء" رواية تحررت من التعامل الطولي مع زمن المحكي، فالأحداث الروائية تتقطع وتنقطع أزمتها حيث تتم النقلة السردية من حدث إلى آخر.

الانقطاع الزمني هو توقف في جريان بعض الأحداث لتبدأ أحداث أخرى. والرواية لا تلجأ إلى مجرد التذكر لاستحضار أحداث ماضية، بل إنها تخترق قانون طولية السرد وتطور الزمن لتعمد إلى تقطيع الأحداث عن طريق توقفها والانطلاق نحو أحداث أخرى، وذلك بواسطة تغير السارد وتغير الضمائر السردية: (المتكلم / الغائب)، وبواسطة استخدام (الحاضر) الذي يستخدمه الحوار أو السرد، بينما هو ماض داخل سلسلة الأحداث.

الزمن الخارجي للرواية:

ما نعنيه بالزمن الخارجي هو الإشارات التي تنتشر على جسد الرواية، والتي تحيل القارئ على الزمن المادي، الذي يكون على معرفة به، فالرواية تشير إلى كثير من التواريخ والأحداث السياسية، لتموقع زمنها الخاص في الزمن المادي، كما أنها بهذه الإشارات تهدف إلى جعل الأحداث الروائية المتخيلة تخرج من طابعها التجريدي وترتبط

بالحياة اليومية وبمعرفة القارئ بالزمن الخارجي الذي هو زمن مشترك بين الكتابة وبين القارئ، كما أنه زمن يمكن أن تتخيل فيه الكتابة ما تشاء من الأحداث، لأنه يصلح لأن يكون مشتركا بين كثير من الأعمال الروائية، رغم خصوصية تعاملها معه وتخيلها للأحداث التي يمكن أن تقع فيه.

لا تكتفي "الوجوه البيضاء" بالإشارة إلى بعض التواريخ، بل إنها تربط بين أحداث الرواية كزمن خاص وبين الزمن العام المشترك، أي الزمن المادي. هناك إذن، كثير من الإشارات التي تنتشر على مساحة المحكي لبعض الأحداث أو التواريخ المعروفة، والتي تشكل علامات للزمن الخارجي للرواية، نذكر بعض النماذج منها:

١) "تابعت أخبار الجثة لأني كنت مهتما بشخصية حبيب أبو شهلا من جهة، وبدافع الفضول من جهة ثانية، فأنا متخرج من قسم العلوم السياسية في الجامعة اللبنانية عام ١٩٧٤، أي منذ سنة واحدة من بداية الحرب الأهلية".(الرواية ص ١٠)

٢) "قلت أتسلى بالجثة خاصة وأنني عرفت صاحب الجثة هو السيد خليل أحمد جابر، لبناني الجنسية ومن مواليد ١٩٢٨ (...) وقد تمكنت من خلال اتصالات خاصة قمت بها، ومتابعة يومية للصحف المحلية من جمع كمية هائلة من المعلومات حول حادث القتل الذي وقع صبيحة يوم ١٣ نيسان ١٩٨٠، كما تؤكد ذلك التقارير الطبية". (الرواية ص ١١).

٣) "أحمد خليل استشهد سنة ١٩٧٦، أي منذ أربع سنوات". (الرواية ص ٢١)

٤) "خليل قال لي ذلك، لكنه حزين، علق الملصق في غرفة نومها، ولم يكن يتكلم إلا قليلا، لكنه بقي كما كان، يذهب إلى العمل وإلى المقهى ويحضر التلفزيون، ولم أشعر بأي شيء غير طبيعي. هذا كان منذ سنة ونصف، يعني سنة ١٩٧٩". (الرواية ص ٢٤)

٥) "ننشر فيما يلي، النص الحرفي لتقرير الطبيب الشرعي الدكتور مروان بيطار، والذي صدر في صحف بيروت، صبيحة يوم ٢٣ نيسان ١٩٨٠". (الرواية ص ١٥٧)

٦) "كان ذلك في صبيحة ١٢ نيسان، وأنا في المكتب أعد الشاي وأستمع إلى إذاعة منتكارلو..." (الرواية ص ١٦٠)

٧) "عدت إلى بيروت، وأقمت في هذا المكتب ولم أغادره بعد ذلك، حتى عندما هاجمت إسرائيل الجنوب عام ١٩٧٨، لم يطلب مني أحد الالتحاق بالجبهة". (الرواية ص ١٩٢)

٨) "النقيب سمير عمرو، أو جاسم (...) تروى عنه الأساطير. يده قطعت في أيلول الأردن عام ١٩٧٠، خلال المعارك بين الفدائيين والجيش الأردني (...) كان من أوائل الذين التحقوا بالثورة عام ١٩٦٦". (الرواية ص ١٩٩).

٩) "بعضهم يقول إن له علاقة بعملية يونيو عام ١٩٧٢. لكن أحدا لا يستطيع أن يؤكد هذه المعلومات". (الرواية ص ٢٠٧).

١٠) "والله لا شيء، هذا من أيام ثورة ١٩٥٨، ونسيت أنا نسيت أني أملك رشاشا.

ـ لماذا تشتري رشاشا؟

ـ أنا لا أحارب، أنا لا علاقة لي، من أيام ال ٥٨.

ـ أنت ضد الثورة الشعبية التي قامت عام ٥٨(الرواية ص ٢٢٤).

تعبر هذه النماذج عن أن زمن الرواية الخارجي هو زمن فسيح ممتد يتقدم ويتراجع من لحظة سردية إلى أخرى، ومن إشارة زمنية إلى أخرى. كما أن أحداث الرواية تحرص على الالتحام بالزمن الخارجي. كما تحيلنا هذه النماذج على ارتباط الشخصيات الروائية بالزمن. فالسارد في النموذج الأول يخرج من دائرة الزمن التجريدي عن طريق وضعنا داخل حياته الخاصة من خلال سنة تخرجه من الجامعة، ويقرن بين هذا التاريخ: ١٩٧٤ وبين قيام الحرب الأهلية اللبنانية التي جاءت بعد سنة من هذا التخرج. وهو أيضا يحدد لنا تاريخ ميلاد "خليل أحمد جابر".

كما أن شهادة نهى جابر تحدد تاريخ استشهاد "أحمد"، وتضع أحداث المحكي في

وضعية زمنية مع هذا التاريخ (أي منذ أربع سنوات). يضيف القارئ أربع سنوات إلى تاريخ استشهاد أحمد ١٩٧٦، ليصل إلى سنة ١٩٨٠ وهي سنة مقتل خليل. فمن الماضي واسترجاع تفاصيله تضعنا الرواية داخل زمن الحكي عن طريق موقعته في الزمن الخارجي. أما شهادة "فهد بدر الدين" فتبدأ من صبيحة ١٢ نيسان، أي قبل يوم واحد من اغتيال "خليل"، لنتراجع نحو أحداث روائية عاشها فهد مع الفدائيين، منها الإشارة إلى مهاجمة إسرائيل للجنوب اللبناني عام ١٩٧٨.

عن طريق استعراض حياة "النقيب سمير عمرو" النضالية تتعرض الرواية لبعض التواريخ وبعض الأحداث التي ترتبط بالزمن الخارجي، كمذبحة أيلول الأسود عام ١٩٧٠، وعملية تحويل طائرة العال الإسرائيلية إلى مطار ميونيخ عام ١٩٧٢. وحتى داخل الحوار الروائي فإن الرواية تشير إلى ثورة ١٩٥٨ التي عرفها لبنان ضد الطائفية، وهكذا فهي تلجأ إلى استخدام الزمن الخارجي عن طريق علاقة شخصياتها بالأحداث التاريخية، أو ببعض التواريخ الخاصة، وهدفها من ذلك:

١) تنوع الأحداث الروائية وربطها بالواقع، وجعلها كأحداث متخيلة تتموضع داخل الزمن الخارجي. فزمن الرواية الداخلي كان سيزداد تعقيدا، وسيصبح مجردا إذا لم تموضعه الرواية داخل الزمن الخارجي المشترك بين القارئ وبين شخصيات الرواية ومعايشها للأحداث.

٢) تحقيق هدف الإيهام الواقعي، فالرواية تسعى من هذا الجانب إلى الإقناع بوقوع أحداثها المتخيلة، وهي تضفي طابع الحياة على شخصياتها وتوهم القارئ أنها موجودة بالفعل وأن ما تحكيه الأحداث إنما هو واقع بالفعل، وهي عندما تفعل ذلك، تعود إلى تحطيم الإيهام بالواقع من خلال لحظات ومحكيات وأفكار تعبر عنها الشخصيات.

زمن الحرب

نذهب إلى أن حكاية مقتل "خليل"، ليست سوى تَعِلَّةٍ للشهادة على الحرب. والحرب، كزمن، وكأحداث وتفاصيل تحضر بصيغ متعددة. من بينها أن الرواية تؤرخ لأحداثها المتخيلة ببداية الحرب (عام ١٩٧٥). إنها الحرب اللبنانية الأهلية.

يتقاطع زمن الأحداث مع زمن الحرب من خلال تموقع الأحداث الروائية داخل مظاهر الحرب وتفاصيلها اليومية. ومن هنا فتزمين الأحداث يجعلها داخل زمن الحرب. تدخل الحرب ومظاهرها الاجتماعية والنفسية حياة الشخصيات اليومية، فاغتيال "خليل أحمد جابر" يعود سببه إلى الحرب، ومظاهر الفساد والاستغلال والثراء غير الشرعي والانحراف النفسي والاجتماعي، كلها ترجع إلى تأثير الحرب على حياة الناس.

تتمحور الأحداث حول مظاهر الحرب الأهلية في بيروت، وزمن الرواية العام هو زمن الحرب، حيث تخدعنا الرواية في كل مرة معلنة أن الحرب قد انتهت، ثم تأتي الأحداث اللاحقة لتؤكد استمرارها. نسجل بعض المقاطع التي تعلن انتهاء الحرب:

١ . "وبعد أن انتهت الحرب جاءوا أمام البيت ورشوه بالرصاص، امتلأ جسمه بالثقب، والدموالزجاج الذي يتناثر من مدخل البناية". (الرواية ص ٩٠)

٢ . "وأنا أخاف، لم يمت أحد، الحرب انتهت ولكن لماذا يقصفون. الحرب انتهت والقصف لم ينته، لكنها انتهت ولم يمت أحد". (الرواية ص ١١٤)

٣ ."كانت الحرب انتهت، أو هكذا قالوا، دخل الردع وقلنا خلص، لم يخلص شيء، هذه الحرب مثل القطط، تلد وتلد ولا تتوقف". (الرواية ص ٢٣٢)

من انتهاء الحرب كما تتوهمه الشخصيات مدفوعة بالأمل في ذلك، تتوالد تفاصيل حكائية أخرى مشاهد الدمار والتقتيل والنهب، وتفاجئنا الرواية بأن الحرب قد اندلعت: "ثم انفجرت. فجأة انفجر كل شيء وصار الثلج أحمر، ونحن خلف النوافذ، نراهم، قصف شديد ونراهم... ". (الرواية ص ١٧٧)

انتهاء الحرب واندلاعها من جديد يصبح لعبة يمارسها السرد. فالشخصيات تتذكر وتسترجع، وفي كل مرة يظهر لنا زمن من أزمنة الحرب، لحظة من لحظات الماضي، والطريقة التي تؤرخ بها الشخصيات لأحداث هذا الماضي هي انتهاء الحرب واندلاعها من جديد. زمن الحرب، على واقعيته، يبدو كزمن سديمي لا يتم القبض عليه إلا من خلال الأحداث التي تشهدها الرواية، تلك الأحداث التي تكون تفاصيل المحكي. فالحرب هي ما يشغل زمن ملأ الانتظار، انتظار معرفة قاتل "خليل أحمد جابر"، وزمنها هو أيضا زمن قتل "خليل"، والاعتداء على بيت "الدكتور خاتشا دوريان"، واغتصاب زوجته ثم قتلهما معا، والسطو على سيارة "علي كلاكش" وسرقة أوراقه... كما يظهر تأثير زمن الحرب على الأطفال، من خلال انحراف "عايدة"، ابنة "علي كلاكش"، التي أصبحت تعوي كالكلاب وتبول على ثيابها، حيث تحمله زوجته مسؤولية ما حدث للبنت كما يقول: "وحملتني أنا المسؤولية، قالت إن خوفي الشديد خلال القصف وهربي إلى الملجأ واضطرابي هو الذي أرعب البنت". (الرواية ص ٦٦)، ومن خلال "علي" ابن "فاطمة فخرو"، الذي "انتحر" كما يقول والده: "فاطمة مقتنعة أن علي لم يسقط عن السطح، لكنها لا تستطيع أن تفتح فمها ... ". (الرواية ص ٨٤). على أن التحولات المذهلة للطفل "علي"، والتي سبقت "انتحاره" تعبر عن انحرافه وتأثره بزمن الحرب، فهو يضع الملح والبهار في فنجان القهوة الذي يعده لمعلمه صاحب الدكان عوض السكر والبن، وهو يأكل البهار ويضرب إخوته، ويأخذ "جورج الصغير" ويحاول أن يفعل به، كما تقول الرواية.(ص ٨٥). يقول الناس أن عليا سقط من سطح العمارة، ولكن آثار مسمار يخترق رأسه. أما أبوه "محمود فخرو" فيقول "إنه انتحر، ارتاح وأراحنا"، وأما أمه فترى أنه الوحش: "قتله الوحش، هكذا كانت تقول دائما حين تنظر إلى صورة علي المجللة بالسواد والموضوعة فوق التلفزيون". (الرواية ص ٨٤).

هكذا يمتلئ زمن الانتظار في "الوجوه البيضاء"، عن طريق التفاصيل التي تصور زمن الحرب وتأثيره على الحياة اليومية، فالحياة العائلية مهددة بالدمار، كما هو حال الأرواح، والتفكك الاجتماعي يتزامن مع أصوات الانفجارات، والبطولة تتجاور مع

الخيانة، والمسلحون يشربون في الحانات: "ورأيت الشبان الداخلين إلى البار بمسدساتهم الظاهرة. وكنا صديقي وأنا كالغرباء ... ". (الرواية ص ٧٠). كما أن الناس أصبحوا يستهينون بالموت وبحرمة الميت: "وهذه المهنة القبيحة، تشريح الجثث، الحمد لله، جاءت الحرب وأراحتني منها، لم يعد هناك حاجة لوجود الطبيب الشرعي، صاروا يقتلون الناس ويرمونهم في القبور، دون العودة إلى تقرير الطبيب الشرعي". (الرواية ص ١٥٣) هكذا يتحدث "الدكتور مروان بيطار" الذي قام بتشريح جثة "خليل". و"خليل" نفسه عثر عمال الأزبال على جثته محروقة ومشوهة في قمامة الأزبال.

ترتبط الحرب بالهجرة من بيروت وإليها في هجرة أخرى من البادية: ف"ناديا" زوجة "موسى كنج" تهاجر إلى قبرص بسبب الحرب (الرواية ص ٧٠). و"زين علول" يهاجر من النبعة إلى بيروت: "ولكن، ما معنى أن الحياة لم تعد تطاق. الحمد لله. تركنا النبعة خلال الحرب قبل أن يحتلوها وتحدث تلك الفظائع، وذهبنا إلى القرية، ثم عدنا إلى بيروت، وسكنا في الحمراء، يعني النبعة أفضل من الحمراء (...) هنا البيت مفروش، براد وبوتاجاز وكنبايات وكل ما يلزم". (الرواية ص ١٢٩ / ١٣٠).

نعلم أن "زين علول" عامل في شاحنة الأزبال، وقد انقلب الوضع الاجتماعي بسبب الحرب فهاجر صاحب البيت أو قتل وأصبح يسكنه عامل الأزبال. توضح شخصية "نديم النجار" الاستغلالية، طبيعة تجار الحرب. أما "نديم" فظل يشتغل، الناس لم يتوقفوا عن لعب الفليبرز خلال الحرب، ثم انقطعت الكهرباء، لكن الشغل لم يتوقف. بقينا ستة أشهر دون كهرباء وظل يعمل، ولا أعرف كيف. قال لي لأنه اشترى موتور كهرباء، وأنه يبيع البوظة إلى جانب الفليبرز، وأن الشغل أفضل من قبل، لكنه لا يأتي إلى البيت إلا نادرا، يأتي أخر الليل، ورائحته عرق وشيء آخر لا أعرف ما هو، ويصبح نديم مختلفا " (الرواية ص ٢١٨).

وهو نفسه يحتج عن الحرب حين لا تطاوعه في تجارته غير المشروعة: "أبو سعيد فرط وأنا سأفرط معه، والدكان سيفرط، الحق على الحرب، الحرب خرا، الحرب شيء لا يطاق، لا أستطيع أن أفعل ما أشاء.. لا أستطيع..". (الرواية ص ٢٢٩)، كما يعلن

موقفه إلى جانب الحرب ما دامت تعطيه فرص الاستغلال و الثراء غير المشروع: "هذه أحلى حرب. قال. الحرب خرا. شي خرا، وحلوة. يا عيني على النسوان، يا عيني، شباب والله شباب، الله يخلي الشباب حرب و الله حرب، أنا مع الحرب،.. ". (الرواية ص ٢٢١)

تتواصل التفاصيل بغير انقطاع لتشغيل زمن الانتظار، فالقارئ ينتظر من التفاصيل أن تخبره بأسباب قتل "خليل"، ولكنها تملأ هذا الانتظار بتفاصيل أخرى عن تأثير الحرب على الحياة اليومية. الحرب لا تنتهي كما ظلت الرواية تخبرنا من لحظة لأخرى، ومقتل جابر يصبح موضوعا لسخرية السارد / المؤلف. ومن داخل اللعبة السردية تفضح الرواية زمن الحرب الأهلية في بيروت، وتموقع أحداثها داخل هذا الزمن.

السارد و المسرود له

تكشف السرديات عن أنماط حضور السارد وممارسته للفعل السردي، وهو حضور يتجاوز ضرورة اختفاء الكاتب وراء سارد متخيل، إلى الكشف عن تقنيات جديدة للسرد، تضعنا أمام المقارنة بين نص روائي تقليدي وآخر يحفر في تربة الحداثة والتجريب.

السارد في "الوجوه البيضاء" له حضور خاص، يتعدد بتعدد لحظات الرواية وتفاصيلها، وأنواع المحكي. وحضور المؤلف الضمني هو أيضا حضور خاص، تتجاوز من خلاله الرواية ذلك الحضور التقليدي للمؤلف، الذي يعبر عن عجز السارد في إخفاء شخصيته. السارد / المؤلف يسخر من القصة، ويعلن أنه كاتبها، ويدفع المسرود له ليسخر من السراد وما تقدمه مواد حكاياتهم من تناقض واحتباس لأنانية جوفاء، كما يسخر من نفسه ومن الطريقة التي يُنظم بها الأحداث، وخلق النهايات المحتملة لها.

تظل الرواية واعية بتقنياتها السردية، وبالمفهوم الذي تنجز سردها من خلاله، وهو مفهوم يرتبط بالسارد والمسرود له.

تعدد الأصوات السردية:

في "الوجوه البيضاء" تتناوب عدة شخصيات روائية على مهمة السرد، وكل واحد منها يسلم سلطة الحكي للآخر. تتحول الشخصيات من مشاركتها في الأحداث إلى أصوات سردية. الرواية لا تنجز سردها من خلال سارد كلي الحضور، عارف بكل شيء، كما هو الحال بالنسبة للرواية التقليدية، بل إن صوت سارد يختفي ليظهر صوت سارد آخر، وذلك من خلال السرد المعروض (الممسرح). ينجز السرد في الرواية غالبا، عن طريق ضمير المتكلم الذي تستعمله شخصيات متعددة وهي تقوم بدور السارد، مما يجعلنا نستحضر بعض التنظيرات التي قدمها "بوث" و"بيرسي لوبوك" حول القصة والضمير الذي تسرد به (متكلم/غائب)، على أساس أن ما يصنف هذا التمييز هو نوعية الرؤية السردية، إذ أن "بوث" يعتبر ذلك المفهوم الذي تعتمد عليه الشخصية مفهوم مستهلك كثيرا في مجال النقد الروائي.

تداول الحكي في الرواية يبدأ من السارد المؤلف، الذي يعرف القارئ بنفسه وبعلاقته بالأحداث: "فقد قرأت في أحد الصباحات خبرا صغيرا في الجريدة (جريمة قتل مروعة في منطقة الأونيسكو) (...) قفزت عيناي عن هذه الجريمة الرائعة لتستقر على صورة القتيل. رجل في العقد الخامس من العمر، وآثار كدمات على الصدر العاري (...) حاولت أن أتذكر فلم أتذكر الاسم، ثم تذكرت أنني ربما التقيت هذا الرجل في مكان ما". (الرواية ص ٩). و"نهى جابر"، تستعمل ضمير الجمع المتكلم: "كنا نخاف دائما من الآخرة وننتظرها، وجاءت الآخرة. في البداية مات أحمد، راح من أيدينا وراح، قلنا انتهت الحياة..." (الرواية ص ١٦)

وفي الفصل الثاني من الرواية يصبح السارد هو "علي كلاكش"، وهو يسرد لنا حكايته الخاصة، وحكاية "خليل"، وحكاية "موسى كنج"، وأيضا حكاية "الدكتور خانتشا دوريان". مستعملا ضمير المتكلم في كثير من لحظات السرد:

أ ـ " أنا لا أعرف ما حل، أنا أقول إنها اضطرابات نفسية لا معنى لها ". (الرواية ص ٤٦)

ب- "هل هذا معقول، أنا قرأت الخبر في الجريدة كما قرأت خبر السيد خليل". (الرواية ص ٥٢)

ج- "أنا أتذكر، المرة الأولى التي التقيته بها، كانت في المساء ". (الرواية ص ٥٩)

حضور "علي كلاكش" كسارد هو حضور السارد الراصد كما يسميه "هنري جيمس"، إنه المرآة التي تعمل على عكس الأحداث بوضوح، غير أن هذا السارد الراصد سرعان ما يتحول إلى مشارك يفعل في مجريات الأحداث وينفعل بها ويتجاوب معها، ويختلف مع روايات الآخرين، ويقدم وجهة نظره. يكون "علي كلاكش" ساردا راصدا عندما يسرد حكايات الآخرين: "خاتشا دوريان"، "موسى كنج"... لكنه يصبح مشاركا حين تتقاطع الأحداث التي يسردها مع حكايته الخاصة. وعلى سبيل المثال فإنه عندما كان يسرد حكاية مقتل "خليل" ينتقل إلى ابنته "عايدة" التي اعترض "خليل" طريقها عند مدخل العمارة وهو شبه عار فأصابها بالفزع. كما أنه يصبح مشاركا في الأحداث عندما يعرض حكايته الخاصة مع زوجته مستعملا ضمير المتكلم: "ومن يومها صرت أشرب خارج البيت، وتغير كل شيء، لم نعد نناقش جميع الأمور كما كنا نفعل في الماضي. كانت كأنها شريكتي في العمل، أما الآن فصارت تدير لي ظهرها، وترفض، صارت ترفض، وصرت أنا أشعر بوحدة قاتلة، حتى زوجتي لم تعد تفهمني". (الرواية ص ٦٨). مظهر آخر لحضوره كسارد مشارك، يظهر عندما يعرض حادث الاعتداء الذي تعرض له من طرف مسلحين سرقوا سيارته.

من هنا تأتي ضرورة التمييز بين هذين المستويين لاستعمال ضمير المتكلم، فمن خلالهما معا، يظهر السارد "علي كلاكش" مرة كسارد راصد وأخرى كمشارك يتجاوب مع الأحداث ويعارض قيمها وهو يُصدر بعض الأحكام الأخلاقية. نلاحظ كيف يقارن "علي كلاكش" بين وضعه العائلي وبين وضعية "موسى كنج" العائلية: "الآن صرت أفهم مأساة صديقي موسى، لكن الوضع مختلف، وضعي مختلف كليا عن وضعه، لكني صرت أستطيع أن افهم مشاريعه بشكل أفضل". (الرواية ص ٦٨)

تتداول الشخصيات الروائية دور السارد. استخدام السراد لضمير المتكلم لا يسعفنا في التعرف عليه، ولكننا نلجأ في محاولة التعرف هذه إلى رؤيته للأحداث وموقفه منها ودرجة معرفته بها أو مشاركته فيها أو رصده لها من الخارج. نملك إذن معلومات عديدة عن السارد، يمكن أن تساعدنا على تلمس شخصه وموضعته بوضوح، ولكن هذه الصورة لا تمكننا من الاقتراب منه، لأنه يرتدي أقنعة مختلفة، ينتقل من حالة إلى أخرى، منطلقا من مؤلف من لحم وعظم إلى أية شخصية. بناء على ذلك، فإن التمييز بين أنماط السارد في "الوجوه البيضاء" يدعونا إلى اكتشاف نوعيته من خلال طرائق الحكي ودون الاستناد إلى الضمير السردي. نلاحظ من خلال النماذج السابقة أن ضمير المتكلم تستعمله عدة شخصيات وهي تقوم بوظيفة السرد، دون الاستناد إلى الضمير السردي، كما تستعمل ضمير الغائب وهي تحكي حكايات عن الآخرين. فالضمير السردي لا يسعف في التمييز بين أنماط السارد، ولذلك يتضح أن السارد في الرواية يتعدد من خلال الشخصيات التي تتناوب على السرد، فيكون السارد إما راصدا أو مشاركا في الأحداث.

السارد / المؤلف - السارد المشارك:

تخبرنا الرواية بمعلومات كثيرة عن إحدى شخصياتها، إنه المؤلف، كاتب القصة، الذي تُدخله الرواية في برنامجها السردي سواء كسارد أو كأداة لتفجير الأحداث وهدم بعدها الإيهامي، أو كشخصية مشاركة في الأحداث.

لابد إذن، من التمييز بين وضعين:

أ- حضور المؤلف في الرواية التقليدية الأوربية، حيث كان المؤلف يعلن علاقته بالأحداث ويعلن حضوره المباشر حين تضعف سلطة السارد، فإذا ضعف سلطان الرواية في أية لحظة فإن القارئ يستدعى من المشهد ليرى المؤلف المباشر. إن المؤلف يختفي في صوت الناطق باسمه، وهو السارد، لكنه سرعان ما يظهر، ويمكن رؤيته في الوقت الذي يكون فيه الموضوع محسوسا يمكن للقارئ أن يراه بدلا من

الوصول إليه على شكل تقرير أو بواسطة أخرى.

ب- حضور المؤلف الذي يتراءى بأوصافه الحاضرة في الرواية التقليدية، إلا أن الرواية الجديدة تستحضره لكي تُعارض وجوده وهي تُخَلْخِلُ علاقته بالأحداث، وعلاقته بالسارد. فالمؤلف في "الوجوه البيضاء" يظهر من خلال عدة تجليات من بينها أنه يتداول السرد مع باقي الشخصيات الأخرى، ومن ثم يصبح شخصية ورقية لا علاقة لها بمؤلف الرواية "إلياس خوري". إنه شخصية متخيلة تحضر لمجموعة الغايات:

١ . إقناع القارئ بواقعية الأحداث، وبدور المؤلف في الاتصال بشخصيات الرواية لغرض الإيهام بواقعيتها، وبدوره في جمع التفاصيل من الجرائد وغيرها حول مقتل "خليل".

٢ . تقديم الشخصيات في بداية كل فصل، وافتتاح الرواية واختتامها. والمؤلف يتدخل كشخصية مشاركة في الأحداث، لها علاقة ببعض شخصيات الرواية، ومن هنا فهو كمؤلف، يدعونا إلى اعتباره شخصية من شخصيات الرواية المتخيلة.

٣ . يعلن المؤلف أنه يكتب القصة، وهو يتحدث عن علاقة القصة . التي يسميها "الوجوه البيضاء"بالقارئ والناقد، ثم يصف مهمته في الكتابة بالضياع، لأنها لا تنتهي إلى نتيجة في التحقيق حول مقتل "خليل"، كما يعتبر القصة لا تستحق أكثر من جهد قراءتها، ويعتبرها لم تقنعنا، وهو لا يستطيع أن يكتب خاتمة معقولة. يصبح المؤلف مرة هو المؤلف، وأخرى هو السارد، وثالثة هو المسرود له، ورابعة هو إحدى شخصيات الرواية. من خلال كل ذلك تنتهي الرواية إلى تدمير الحضور التقليدي للمؤلف كما يتجلى في الرواية التقليدية.

يتبين كيف توظف الرواية حضور المؤلف كتقنية سردية تهدف إلى تحطيم طقوس الكتابة وفضح سريتها، وإلى تفجير البعد الإيهامي عن طريق السخرية من الأحداث. إن حضوره المتعدد، هو ما يتجلى في:

١) **المؤلف**: "وأنا أكتب القصة، وهي ليست قصة كما يلاحظ القارئ الرصين، وأنا أعلم أنها قد لا تثير انتباه أحد ". (الرواية، ص ٨ – ١١)

٢) **المؤلف كسارد راصد**:

يسرد المؤلف مجموعة من الحكايات فهو الذي يقوم بسرد حكاية الخياط الذي انتحر، وحكاية "معين عباس"، وقبل أن يشرع في حكايتها يصف إمكانيتها السردية كحكاية: "لا الفلاش باك ممكن، ولا التداعي ولا الإيقاع اللغوي". (الرواية ص ٢٤٨). ثم يبدأ في سرد حكاية "معين عباس" _ "حكاية بسيطة لشاب وجد نفسه وقد فقد كل شيء، فانتحر. تماما مثل الخياط" (الرواية ص ٢٤٨). يرصد المؤلف كسارد أحداث هذه الحكاية من الخارج وكأنه يقوم بدور المرآة التي تعكس الأحداث بوضوح ليقربها إلى القارئ.

٣) **المؤلف كسارد مشارك**:

يقيم المؤلف مجموعة من العلائق بينه وبين الأحداث الروائية، فهو من جانب يُعرفنا بنفسه كمتخرج من الجامعة اللبنانية. والرواية تشير في تقديم الفصل الأول إلى أن المؤلف نفسه قام بزيارة لمنزل السيد "خليل أحمد جابر"، وهو يشارك في الأحداث ويتدخل في مسارها انطلاقا من رؤيته السردية، يدعي أنه ليس على معرفة بتفاصيل الرواية ولا بخاتمتها، ويعني بذلك حكاية مقتل "خليل" التي يجب أن تختم بمعرفة القاتل كنهاية للتحقيق.

الرؤية السردية والتبئير:

إن مفهوم الرؤية السردية هو مفهوم يرتبط بالسارد الذي يسرد الرواية، وبالزاوية التي يحتلها وهو يقوم بحكي القصة في علاقتها بالشخصيات الروائية وبالمسرود له. وكما لاحظنا فالسارد قد يكون شخصا خياليا ينوب عن الكاتب في سرد الأحداث وتنظيم أزمتها، وقد يكون أحد الشخصيات الروائية أو بعضها أو كلها وهي تتناوب على السرد.

يبدو السارد / المؤلف في الرواية ذا حضور متعدد، خاص، ومع ذلك فإننا لا نستطيع مقارنته بشخصيات الرواية الأخرى، حينما تقوم بوظيفة السرد، إنه يمارس

المعرفة الكلية بالشخصيات والأحداث، وهو موسوعي في معرفته بالعالم الخارجي الأمر الذي سيتضح بالتفصيل في ثقافة السارد. إلا أنه يتظاهر بالجهل بتفاصيل الأحداث، ويختفي ليسلم سلطة الحكي للشخصيات الأخرى التي تتداوله فيما بينها.

تداول السرد والتناوب عليه من طرف السارد/ المؤلف، راصدا ومشاركا، ومن طرف الشخصيات الأخرى، هو ما يحدد طبيعة الرؤية السردية في الرواية، فمرة يتم تبئير الأحداث عن طريق التبئير الخارجي وأخرى يتحقق فيها التبئير الداخلي. بين معرفة السارد بكل شيء وبين جهله بالأحداث في مسارها وتحولها، أو معرفته المساوقة لمعرفة الشخصيات الأخرى، تتعدد الرؤيات السردية في الرواية. ذلك أن "الوجوه البيضاء" رواية تستعصي عن النظر إليها وقراءتها من منظور الرواية التقليدية. إنها رواية تغامر بشكلها الخاص، تستعير من الرواية التقليدية الأوربية نمط (السارد / المؤلف) لتشغله بطريقة مغايرة.

ثقافة السارد:

إن السارد التقليدي، وهو الأكثر انتشارا في الرواية الكلاسيكية، يبدو عارفا بكل شيء، موسوعيا في معرفته، كثير الإحالة على أحداث التاريخ وبعض المصنفات، وهذا الجانب، غالبا ما يُدَعِّمُ رؤيته من الخلف، حيث تتكامل هذه المعرفة الثقافية مع معرفته بالأحداث وبدواخل الشخصيات ونفسياتها وخلجاتها وما تفكر فيه من أفكار، وهي معرفة لا يخبرنا عن مصادرها أو عن الطريقة التي جعلته يحصل عليها. إنه يعرف ما يدور بخلد شخصيته، والشخصيات لا تملك أسرارا بالنسبة إليه.

وضعية السارد المؤلف في "الوجوه البيضاء"، تجعلنا نعرض لثقافته، فمظاهر هذه الثقافة تدعونا إلى اعتباره يمارس الرؤية من الخلف، لكنه يمارس حضوره من خلال رؤيات سردية أخرى. يقول السارد / المؤلف في الصفحة ١٣ من الرواية: "فضلت أن أترك الكلام للوثائق، ولا أتدخل في الموضوع"، وهو بذلك يحيلنا على الرؤية مع، حيث يبدو عارفا بالأحداث بنفس الدرجة التي تقدمها الوثائق. كما أنه يمارس الرؤية من

الخارج، حيث تكون معرفته بالشخصيات والأحداث أوسع وأشمل مما تتعرض له. إلا أنه كراصد ومشارك يعرض ثقافته في بعض اللحظات، إضافة إلى إعلان موقفه من مسألة الكتابة الروائية وبعدها الواقعي الإيهامي ووظيفتها كتسلية وإمتاع.

ونقرأ النماذج التالية:

١) "فأنا لا أعرف كاتبا عربيا واحدا انتحر، ما عدا تيسير سبول". (الرواية، ص ٢٤٤)

٢) كيف نعرف؟ إذاكنا حتى الآن لم نعرف قتلة كمال جنبلاط، وهو زعيم وقائد كبير ...". (الرواية، ص ٢٤٦)

٣) "ولو أردت المعنى لبدأت بطريقة مختلفة، لأخبرت مثلا قصة جنكيزخان " (الرواية، ص٢٤٧)

٤) " أما معين عباس فمن المؤكد أنه شعر بآلام فظيعة، وآلامه مختلفة عن آلام أبطال غسان كنفاني الذين تركهم يموتون في الشمس داخل خزان شاحنة (...) و الأهم أن أبطال "رجال في الشمس"، هم أبطال ورموز". (الرواية، ص ٢٤٨)

٥) "كان أخي عماد يضحك علي بشكل دائم، ويردد أشعار ابن الرومي عن أنفي". (٨-٢٥٨)

٦) "وأنا كاتب، أنا أريد أن أصبح كاتبا، هل تعرف الكثير من الأطباء صاروا من كبار الكتاب، تشيخوفويوسف إدريسوعبد السلام العجيلي". (الرواية، ص ٢٥٩)

٧) "وأنا لم أقصد من بحثي عن قصته غير التسلية والإمتاع والمؤانسة، كما قال مولانا وأستاذنا الكبيرأبو حيان التوحيدي الذي أحرق كتبه ورماها في النهر، ومن يأسه من الدهر ونكده من الدنيا واحتقاره للزمان وأسياد الزمان ". (الرواية ٢٧٣ / ٢٧٤)

نلاحظ أن ثقافة السارد في النماذج السابقة ترتبط بالشخصيات السياسية: جنكيز خان، كمال جنبلاط. وبالشخصيات الأدبية: تيسير سبول، غسان كنفاني، ابن الرومي، تشيخوف، يوسف إدريس، عبد السلام العجيلي والتوحيدي. ينتمي اثنان من

هؤلاء الأدباء إلى الأدب العربي القديم: ابن الرومي والتوحيدي، بينما ينتمي أحدهم إلى الأدب الروسي: تشيخوف. وتتطابق معرفتنا لهؤلاء الكتاب مع معرفة السارد، فتيسير سبول قد انتحر على إثر نكسة يونيه ١٩٦٧، والتوحيدي أحرق كتبه، كما أن تشيخوف وإدريس والعجيلي قد زاولوا مهنتهم كأطباء وزاوجوا بينها وبين الكتابة الأدبية. وتتطابق معرفة السارد بأبطال رواية "رجال في الشمس" لغسان كنفاني، مع معرفتنا بمعاناتهم واختناقهم داخل شاحنة النفط، كما نعلم أنهم أبطال رموز لأنهم يرمزون إلى حالة الفلسطيني بشكل عام.

المسرود له ولعبة تبادل الأدوار:

في مقابل السارد يمثل أمامنا المسرود له، وفي كل عمل روائي، حتى وإن تم هذا المثول بشكل غير معلن. أما "الوجوه البيضاء" فإنها تعلن حضور المسرود له، وتفكر فيه، وتحيل العلاقة بين الكتابة والقراءة عليه. وسواء استعملنا تسمية: القارئ المجرد، أو القارئ المتخيل، أو القارئ الضمني، أو القارئ المفترض، فإن تسمية المسرود له تبدو أكثر ملائمة، لأننا نضعه في مقابل السارد نظرا للعلاقة القائمة بينهما، فالسارد هو الذي يوصل الأحداث المسرودة إلى المسرود له، وهو القارئ المجرد الذي يشتغل، كصورة للمرسل إليه الذي افترضه العمل الأدبي، وهو المتلقي المثالي القادر على تقريب المعنى الشامل في قراءة فعالة. السارد كائن متخيل وظيفته هي توصيل العالم المسرود إلى القارئ المسرود له، ومن هنا فالسرد هو الفعل السردي المنتج للمحكي، وهو مجموع العملية التخيلية التي يوجد داخلها السارد والمسرود له.

والمسرود له في "الوجوه البيضاء" يأخذ شكل ضمير الجميع المخاطب كما في النماذج التالية:

أ- "قبل لا شيء، لا شيء، صحيح أنه انزعج وكان يطق، ولو الواحد يموت ابنه ولا تريدونه أن ينزعج... ". (الرواية ص ١٦)

ب- "لا أعرف كيف حصل هذا الشيء، و الله لا أعرف، قولوا لي لماذا، قولوا لي أي

شيء..." .(الرواية ص ٢٥)

ج- "لكن الرائحة ما تزال موجودة، وأنا أخاف. لا لن أدخل الآن. ادخلوا أنتم إذا شئتم، أما أنا فلا". (الرواية ص ٣٢)

د- "تصوروا، هذا الطبيب الأرميني الدكتور خاتشا دوريان، عمره سبعين سنة ولا يملك شيئا". (الرواية ص ٤٤)

هـ- "سيداتي سادتي،

أضع نظارتي السوداء وأخلعها، و أقول لكم إن النهاية لا وجود لها.

أنا هو الممثل الوحيد في العالم الذي يخبركم بأنه لا وجود للنهاية". (الرواية ص ١٩٨/١٩٩)

في النماذج السابقة، نلاحظ أن السارد، وهو "نهى جابر" في النماذج (أ، ب،ج) و"علي كلاكش" في النموذج (د)، و"فهد بدر الدين" في النموذج (هـ) يستعمل بضمير الجمع المخاطب، وكأنه يُجَلِّي أمامه مخاطبين هم على تجريديتهم لا يمكن أن يحيلوا إلا على جمهرة من القراء المحتملين، وهم المعنيون ب: "تريدونه"، و:"قولوا لي" و"ادخلوا أنتم إذا شئتم"، و"تصوروا"، في النماذج الأربعة، أما في النموذج الخامس فإن "فهد بدر الدين" يعمد إلى نوع من مسرحة الموقف، فهو الممثل ويفترض في المسرود له أن يتحول إلى جمهور للمسرح.

إذا كانت كل رواية، كيفما كانت، توجه سردها للمسرود له، فإن ما يميز "الوجوه البيضاء" هو إعلانها عن المسرود له، وذلك من أجل إدخاله في الوضعية السردية كتقنية من تقنيات السرد. كما أن الرواية تحفل بالعديد من المظاهر التشكيلية للسرد، كما تم توصيفها من خلال التحليل.

تَمَلُّكُ الفضاء في "الزمن الموحش"

لحيدر حيدر

الفضاء في الرواية، جغرافية للأماكن تقع فيها الأحداث، ومساحة تحتوي حركات الشخصيات، وهو بنية من بنيات الحكي، تتماس مع البنيات الحكائية الأخرى (السرد، الوصف، والشخصيات) وتتداخل معها. ولقد ظل الروائي ينظر إلى الفضاء في الرواية على أنه يعادل الخشبة في المسرح، لأنه مجال حركة الأحداث، وأماكنه تتغير بتغيرها في العمل الروائي، بينما تضطرالمسرحية إلى تغيير الديكور، أو إلى بعض الإيحاءات الرامزة إلى انتقال الأحداث من مكان لآخر. الفضاء يحتوي كل الأزمنة ويعيد صياغتها على ضوء تغير ملامحه ووصف تحولاته. إنها سلطة الكتابة الروائية على الفضاء وطرائق تَكَوُّنِهِ وتقنيات انبنائه على مساحة تقوم بين الواقع والتخييل، فالفضاء تكون له مرجعيته المعروفة في المرجع الواقعي، ولكنه من خلال فعل الكتابة يتحول إلى متخيل، والكتابة هي البانية له والمنظمة لجغرافيته وعلاماته المكانية، وهي ما يمنحه المعنى الذي قد يتعارض مع معناه في مرجعيته الواقعية.

المكان عنصر من العناصر التي تشكل الفضاء، بينما الفضاء هو التأليف الذي يبدعه الخيال الروائي بين مجموع العناصر المكانية. إن تصور الفضاء في الرواية كشبكة من العلاقات المكانية، هو ما يجعله مجالا للكشف عن رموزه وعلاماته. الفضاء لا ينعزل عن زمن الحكاية، وعن الوصف، ففضاء الرواية هو الحيز الذي تحتوي جغرافيته الأحداث الروائية، والعلاقة بين الفضاء والزمن هي علاقة تلاحم، أما الوصف فهو وصف الفضاء إلى جانب وصف الأشياء والشخصيات. الفضاء الروائي هو الحيز الجغرافي الذي يشتغل فيه السرد، وهو يظل مرتبطا بزمن الرواية أو بأزمنتها، فتزمين الخطاب الروائي لا يتحقق إلا داخل تفضيته، كما أن أنواع الانتقال المكاني التي تحققها نقلات السرد، تجعل من الفضاء مجالا حيويا لاستيعاب هذه النقلات، فالنظر إلى شبكة الأماكن في الرواية، يقتضي نظرا آخر إلى الطريقة التي تتنظم بها، وتنسج علاقاتها من

خلالها، واحتفاظها بمعانيها الثاوية في بعدها المرجعي أو خرقها لتلك المعاني بإضفاء معان ودلالات أخرى عليها.

هل يمكن اعتبار "الزمن الموحش" رواية الفضاء؟ الرواية متشظية في بنائها السردي، مفككة العرى والأوصال، وما يهيمن عليها كخصوصية في التشكيل والبناء هو تنظيمها لتنويعات مكانية شديدة التنويع، وفضاءات متضاربة، من فضاء دمشق ومكوناته المكانية إلى فضاء الريف ومكوناته الأخرى، إلى فضاء الحلم وما يتحرر به من سلطة المكان الواقعي. التشكيل الفضائي في الروائية، وطرائق بنائه، هو ما يجعلنا نفكر في اعتبار "الزمن الموحش" رواية الفضاء، وحيث يهيمن هذا المكون على حضور باقي مكونات الرواية الأخرى. فتفجير الرواية للفضاءات التي تحتلها الأحداث، وتعدد مرجعياتها، والتَّرَحُّلُ الذي تعرفه الشخصيات في الأماكن، وطرائق نسج العلائق فيما بينها، وإضفاء المعنى عليها، كلها أنواع من التشييد الفضائي استدعتها الرواية لتؤسس عليها خصوصيتها في الانجاز.

المعنى والزمن في جغرافية الرواية

تنبني الرواية على مجموعة من المحكيات التي ينظمها مكون الفضاء (دمشق)، مع ما يتفرع عن هذا الفضاء المركزي من فضاءات أخرى، فمن خلال تيه السارد ـ الذي يستعمل ضمير المتكلم ويتماهى مع شخصية البطل ـ تتغير الأماكن، بدخول السارد / البطل في شبكة من العلاقات مع شخصيات أخرى. تأخذ المتاهات التي يسير فيها السارد، نحو حوارات سياسية يتشارك فيها مع شخصيات أخرى، ونحو استيهاماته وأحلامه ورؤاه. في ذلك التيه يضرب السارد / البطل في الأماكن، متنقلا بين فضاء دمشق وفضاء الريف، مستدعيا علاقاته مع "منى" و"أمينة" كشخصيتين نسائيتين، ومع شخصيات رجالية أخرى. وتشكل علاقة السارد / البطل بدمشق بؤرة لتجمع المحكيات ولانفتاح الرواية على فضاءات وأماكن أخرى. بذلك ينتظم المحكي في الرواية، على تَشَتُّتِهِ، عبر علاقته المتميزة بدمشق التي تَتَقَلَّبُ أوجهها ومجالاتها من العيش اليومي إلى

الحنين والرؤى والأوهام. فعلى مستوى المعيش اليومي ينتقل السارد من بيته إلى بيت "أمينة" إلى بيت "مسرور"، إلى الشوارع والحانات، وهذا الانتقال بين الأماكن ينقلنا عبر أزمنة متعددة منها حاضر المعيش والماضي الذي يصبح موضوعا للتذكر، وأزمنة التاريخ التي تُرَسِّخُ وجود دمشق في الذاكرة والوجدان. تصبح دمشق مرآة يرى فيها السارد / البطل ذاته، حتى وإن كان الماضي الذي عاشه في (الريف) يظل مهيمنا على تذكراته، ولذلك يهيمن على الرواية فضاءان أساسيان، وزمنان لهما كل الأزمنة:

إلا أن أزمنة الرواية تتسع باتساع مساحات المحكي على أماكن أخرى، فتحضر (بيروت) و(القاهرة) و(فلسطين) و(إسرائيل) وغيرها، انطلاقا من انفتاح المكان المركزي (دمشق).

بينما تظل (القاهرة) و(بيروت) في علاقة مع زمن الهجرة، ف"راني" يهاجر إلى بيروت لتحضير شهادة الماجستير، و"منى" تهاجر إلى القاهرة، مكان ارتباطها بزوجها الذي اغتيل، وفلسطين هي المكان الذي هاجر منه "وائل الأسدي" إلى دمشق. تتواشج الأمكنة بأزمنتها، ويمكن النظر إلى زمن الرواية على أنه يتحرك ثلاثة أزمنة:

١) **الزمن الداخلي**، وهو زمن الأحداث والتفاصيل اليومية التي تعيشها الشخصيات:

"منذ عامين سقطت إرادتها في بيت آخر قائم في الضواحي بين الأشجار والنهر (...) وفي تلك الليلة قبلتها فقط، بحمى متوحشة على فمها وعنقها ووجهها وخلف أذنيها وبين ثدييها. وفي ذلك المساء عرفت أول ذهول جسدي كما عبرت فيما بعد. وبقيتْ أسبوعا مدهوشة لا تصدق ما حدث. وفي نهاية الأسبوع استأنفتْ عاريةً بعد أن أعطت جسدها ونفسها بحرارة امرأة لها زوج مخمور مسن، هجر مخدعها منذ أكثر من عشرين عاما ". (الرواية ص ٢٢، ٢٣)

٢) **الزمن الخارجي**، الذي يشير إلى سقوط فلسطين ويؤرخ لذلك السقوط بدءا من تدخل جيش الانتداب الإنجليزي لصالح تأسيس الكيان الصهيوني إلى استباحة أرض فلسطين وتنظيم المقاومة الفلسطينية:

"حكى عن المآسي التي وقعت والمذابح والمآمرات والخيانات وحرب القسام ضد اليهود والإنجليز. وقال بأنه عصي في الجبال شهورا وحاول الإنجليز أن يرشوه ليكف عن حربهم، وأعطوه مرتبا ولكنه استمر في مهاجمة المصفحات والدوريات ببندقيته التي استولى عليها من العصابات اليهودية، وكانت معه "شبرية" ذبح بها ضابطا إنجليزيا برتبة مقدم. كان الإنجليز يتقدمون نحو القرى والجبال بحثا عن الثوار ووراءهم الدوريات اليهودية ". (الرواية ص ١٤٤)

٣) **الزمن المطلق**، وهو زمن تصفه الرواية بعدة أوصاف وتمنحه مجموعة من الدلالات والمعاني، وهو زمن لتأمل مأساة البطل الخاصة وشهادته على الغربة والجنون:

أ- "زمن قاس بيده سوط". (الرواية ص ٤٦).

ب-"لقد تلوث الزمن" (الرواية ص ٤٩).

ج- "لو أستطيع أن أطلب لكن الزمن يا عزيزتي أمينة. لو كان بإمكانك أن تردي الشمس إلى مغيبها، أن توقفي الأرض عن الدوران، فلا يكون هناك ماض ولا مستقبل" (الرواية ص ٧٥،٧٦).

د- "هذه أزمنة الغربة؟ ربما. أزمنة الجنون؟ ربما. لكنها أزمنة الذكرى قطعا) (الرواية ص ١١٧).

هـ- "الزمن وحده سيد المخلوقات، يتمرد على طبيعة الأشياء. لا يولد ولا ينمو ولا يعشق ولا يعتاد و لا يمل ولا يموت". (الرواية ص ١٦٤)

تزمينات خرائط الكتابة الروائية في "الزمن الموحش" لا تتوقف عن لحظات التقاطع والتداخل بينها، وهي تسكن فضاءات وعوالم الرواية، بأبعادها الاجتماعية والنفسية والسياسية، وقلق بطلها الوجودي.

تعدد الفضاءات الروائية

الفضاء هو العنصر المهيمن في الرواية، والسمة الغالبة على طريقتها في تشكيل خواصها الكتابية، بتعدد أمكنته وتنويعاته ورحابته، مما يجعل منه عنصرا مستوعبا للأحداث والتفاصيل ومُنَظِّمًا لها. فالفضاء في الرواية، وعلى تكرارية علاماته المكانية، وتوليد بعضها لبعض، ، هو المُنَظِّمُ للأحداث والعلائق بين الشخصيات، وعلى تغيره من مقطع حكائي لآخر، كما تغير المسرحية ديكورها من فصل لآخر، وهو يَبْتَهِجُ بأنواع تعدده ويحتفي بكونه مسرحا متعدد الأماكن والجهات، للأحداث من سِمَتِهَا التعدد والتداخل والتقاطع والتناسل، كفوضى ممكنة لعالم فوضوي يعيشه السارد / البطل، الذي يَسْتَلِذُّ بحكاية ذاته وبحكايات الآخرين. مع ذلك، فثمة مركز فضائي له محيطه. إن (دمشق) هي البؤرة التي تتجمع حولها التفاصيل، لتنفتح على فضاء الريف، وفضاء الحلم، وبعض الأماكن الخارجية التي تحيل عليها الرواية، وذلك في إطار إنتاجية الرواية لفضائها وما ينتج عنه من شبكة للعلاقات بين الشخصيات، هي التي تُساهم في تَسِيلِ فضاء من آخر. لذلك يحضر فضاء (دمشق) كفضاء مركزي يستوعب فضاء الريف وفضاءات الأماكن الخارجية الأخرى (فلسطين، بيروت، القاهرة، إسرائيل...) وفضاء الحلم.

١ ـ فضاء دمشق:

يتكون من مجموعة من الأماكن (شوارع، حانات، مقاهي، مطاعم، بيوت، سوق الحميدية، الجامع الأموي...)، وهي أماكن تحيل على المرجع الواقعي المعروف لدي القارئ، بأسمائها الحقيقية التي تشكل خريطة شوارع وأحياء دمشق: (شارع الصالحية، شارع أبي رمانة، شارع المهدي بن بركة، شارع حلب، حي السبكي، حي المزرعة...). كما تحيل على أماكن أخرى واقعية متخيلة (بيت مسرور، بيت أمينة...). إلا أن هذه الأماكن، وعلى بعديها الواقعي المرجعي والواقعي المتخيل، تحضر في الرواية ممهورة بسحر لغوي خاص، وبإيقاعات حياة السارد / البطل، المتنوعة، وما يعتريها من تقلبات، وما يسكنها من هواجس وأحلام وأوهام. ويمكن ملاحظة حضور المكان

وعلاقته بالسارد / البطل في النماذج التالية:

١)"من أطراف الأمور أن هذه الأفكار السيئة والمحزنة كانت تتنامى وأنا أغادر حجرة أمينة في أماسي دمشق عابرا شارع الصالحية وحي المزرعة المظلل بأشجار السنسرخت وغياض الياسمين، والمهجور من الناس بعد أن يخمد وجيب الجسد. (الرواية ص ٣٨).

٢)"ناديا سهلة. هكذا بدت في تلك الليلة. كانت مطواعة كما ينبغي غطاء مبدئي من الكذب، مرفوع بقماش من البروكار والموسلين ملقى أمام تجارسوق الحميدية ". (الرواية ص ٨١).

٣)"في الطرقات البرية الضيقة المزروعة بالغبار والشوك والحجارة إلى شوارع الصالحية وأبي رمانة والمهديبنبركة. ومن الضواحي الفسيحة والأزقة المسكونة بالحرية والرمل ورائحة العشب والتراب إلى ضفاف الأرصفة العامرة بالبيوت الفخمة والفنادق والمقاهي والخمارات وأوكار النساء.". (الرواية ص ١٤٢).

يشغل فضاء (دمشق) الحيز الأكبر من السرد الروائي، فالسارد يرتبط بهذا الفضاء عبر الحاضر وامتداداته، وتنتج عن ذلك جملة من العلاقات:

- فضاء (دمشق) وعلاقته بأزمنة الراوية: يحتوي فضاء دمشق حاضر الرواية، كما يحتوي حضور الشخصيات، ولكن هذا الحاضر ينفتح على أحداث الماضي، عبر ذاكرة الشخصيات واسترجاعها، وعبر أحداث تاريخية عاشتها المنطقة العربية.

- فضاء (دمشق) وعلاقته بالسرد الروائي: تنويعات المحكي في الرواية، وارتجاجاته وانتقالاته، تخضع كلها لتنظيم حضورها داخل فضاء (دمشق)

- فضاء (دمشق) وعلاقته بالسارد: الرواية تنهض على شخصية مركزية هي سارد الأحداث الذي يستعمل ضمير المتكلم، وهو يسرد أحداثه الخاصة والأحداث التي ترتبط بالشخصيات الأخرى، إلا أن علاقته ب(دمشق) تبدو محفوفة بتقلب الرؤى والمواقف، فهي تقع في منطقة بين الحب والكراهية، وهي مجال للتأمل والحلم

والدوران التائه في أماكنها، وهي أيضا، تاريخ، وموضوع للتجليات.

- فضاء (دمشق) وعلاقته بالشخصيات الروائية: ترتبط شخصيات الرواية (مسرور التابوني، رابي، سامر البدوي، وائل الأسدي، أيوب السرحان، أمينة، منى، ديانا، وشخصيات أخرى)، وإن كان بعضها يحيل على أماكن أخرى من خلال الهجرة أو العمل، أو الدراسة أو الذاكرة أو الانتماء.

٢ ـ فضاء الريف:

يتداخل مع فضاء (دمشق)، وهو فضاء ذاكرة السارد التي يتحرر عن طريقها من الرتابة والتضجر من اليومي والتنقل الذي لا هدف له بين البيوت والحانات والحدائق والشوارع. توظف الرواية الذاكرة الطفولية للسارد، لتفجير ثبات المكان، ومن خلال ذلك يحضر فضاء الريف، لينفتح على التلال والسهول والبحر والصحراء وغابة الزيتون، ولتتشكل جمالية الفضاء في الرواية من تقابل كل هذه المظاهر والمكونات مع مكونات أخرى هي البيوت والشوارع والحانات. تشتغل لحظات التفجير، الانفتاح، والتشكيل، في كتابة فضاءالرواية، كسمات خلاقة، لها وظيفتها الجمالية، وأبعادها الفنية والتعبيرية المشحونة بشعرية لغة الكتابة.

مكونات فضاء الريف

هي القرية وسهولها البحرية، والتلال القائمة من الشرق، والبراري، وجبال الزيتون، والهضاب والأراضي المنبسطة والسفوح الخضر، والصحراء، والشاطئ، وهي أبهاء لتنويعات مكانية هائلة تخلق للرواية جمالية مضاعفة، من خلال هذا التنوع في حد ذاته، ومن خلال ما يربط السارد بهذه الأماكن من علاقات سحرية وأسطورية، هي التي تضفي على لغة الرواية شاعرية خاصة. السارد في اختراقه لهذه الأماكن، يُعِيدُ تشكيل وجودها من أحاسيسه ووجدانه وتقلباته النفسية التي تُضْفِي عليها طابعا أسطوريا.

١)"لم يكن القمر قد سطع من خلف التلال القائمة من الشرق، لكن النجوم راحت تتوهج بكل طفولتها المزهرة. كانت القرية قد هجعت كقتيل متدثرة في تابوت

الصمت خلفنا ونحن ندب على الدرب المقفر نحو البراري، لم يكن يسمع غير صوت الخطوات والصراصير المتواتر لجنادب الحقول وذلك الندب الراثي للناي. هذه الإيقاعات الجنائزية وحدها كانت تطعن وقار الريف البكر. (الرواية ص ١٨).

٢)"كسهل أسطوري ونحن نرتقي هضبة مطلة فاجأنا البحر. أمامنا استوى متوجا بكل المهابة والأسرار كإله لا نهائي واثق منفرد، وخلفه أفق مسدود." (الرواية ص ١٩).

٣)"ها أنذا أمضي كالسهم قرب البحراللانهائي متحررا من منى وأمينة ووائل الأسدي وأيوب السرحان وراني وسامي ونفسي، ومن تلك الدمشق الضائعة ورائي. (الرواية ص ٨٤).

المعنى الذي تمنحه الرواية لفضاء (الريف)، هو التحرر من نمطية العيش في المدينة (دمشق)، كما هو تَحَرُّرٌ من قيود الجسد والمجتمع، من خلال الثمل والركض والمضاجعة. ولأنه فضاء مُسْتَرْجَعٌ من الذاكرة، فهو فضاء لاسترجاع البراءة الطفولة المفقودة، والصبا النزق المتوحش الحالم، الذي لم يعد سوى باعث على الحلم والتذكر.

٣ ـ الأماكن الخارجية أخرى:

كما تنفتح (دمشق) على فضاء (الريف) فهي تنفتح أيضا على (القاهرة)، (بيروت)، (فلسطين)، (إسرائيل)، (ألمانيا)، (لندن)، و(باريس)، وهي أماكن تحضر في الرواية عبر معيش الشخصيات الروائية أو عبر إنتاج الشخصيات لخطابات سياسية تستحضر من خلالها هذه الأماكن.

اتساع عالم الرواية وخصوبته وتعدد مظاهره على مستوى تنويعات الفضاء وتناسلاته وانسراباته، هو ما يجعل أزمنة الأماكن "موحشة"، باعثة على مراجعة الذات واستنهاض آخر ما تبقى من طاقات كامنة في النفس للبقاء والاستمرار، فتبادل (دمشق) لموقعها في فضاء الرواية مع الأماكن الأخرى، يكشف عن الرغبة في الخروج

من حصارات الذات وضيق العالم، وهي حالة نفسية تعاني منها شخصيات الرواية، كما أنها مظهر لتنشيط الأحداث وإخراجها من بؤر العزلة والفراغ.

نلاحظ في النماذج التالية، كيف تحضر الأماكن الخارجية في الرواية، وعلاقتها بالشخصيات:

١ ـ القاهرة:

. "إلى ذاكرتي وثبت قصة طفلتها التي رمتها في القاهرة من زوجها الذي مات". (الرواية ص ٨.

. "يترامى صوت منى مفجوعا، ممدودا من دمشق إلى القاهرة". (الرواية ص ٦٣).

. "وقلت: ولكن كيف يلتقيان؟ هي في القاهرة، وهو في دمشق، وبين القاهرة ودمشق مسافات شاسعة صعبة العبور." (الرواية ص ١٣٧).

٢ ـ بيروت:

. "يقول سامر البدوي(...) عندما كنت في بيروت وددت أن أعدو نحوها (دمشق) على قدمي". (الرواية ص ١٠١).

. "سألت رابي قبل أن يسافر إلى بيروت لتتويج ولعه بالماجستر:هل يسبق الإنسان زمنه؟". (الرواية ص ٨٧).

. "هاهو يكتب في بيروت أخيرا، بعيدا عن دمشقه التي وازت لديه حب الدنيا". (الرواية ص٩٢).

٣ ـ فلسطين:

. "في نفسه قنبلة موقوتة، يود لو يضرب الشمس والقمر والأرض ليثبت أنه إله في عصر القرود على أجساد النساء بلا شيء عمره ليقهر التشويه وغلبة الزمن للأب الذي سقط مجروحا، مشوها فوق تراب فلسطين. ". (الرواية ص ٧٢).

. "وما الذي تستطيع أن تفعله يا موظف الدرجة السادسة أيها السيد المفقود في

المحطات، في بلاد رجمت أنبياءها، فرسانها اعتكفوا في الخمارات وداخل خزائن المال وفي المواخير وراحوا يشرعون حراب الفتوح ويحررون فلسطين وإسكندرون هناك بانين للعربي الجديد مجدا من الضوضاء". (الرواية ص ١٠٧).

. "حزين كما هي حزينة فلسطين المجتاحة الآن مع أن استوطنها الغزاة من جميع أصقاع العالم". (الرواية ١٦٥).

٤ ـ إسرائيل:

. "عندما تكون هناك ثورة حقيقية يولد شعب حقيقي. ويكون الزمن لها لا لإسرائيل". (الرواية ص١٤٠).

. "إسرائيل مدججة بالسلاح تذكر بألمانيا". (الرواية ص ١٣٠).

. " تصور هذا النوع من العلاقات يتم في زمن تهدد فيه إسرائيل بسحق العرب وإعادتهم بدوا في الصحاري". (الرواية ص ١٤٠).

٥ ـ أماكن متعددة:

. "إثرها أدركت لماذا يسوق سيارته العسكرية بسرعة وحشية ولماذا يشرب الخمر بتلك الطريقة الوحشية وينتقم من نساء دمشق على الطريق المؤدي إلى قطنا والقنيطرة، ولماذا اختار أن يكون ضابطا في الجيش". (الرواية ص ٦٩).

. " والريح والإعصار، قاسمة من بردي وميسلون وحطين والقادسية وذي قار وكعوس والطفولة ريح مفعمة بالموت". (الرواية ص ١٧٩).

. " تاريخ قديم يصطدم بهبوب معاصر بريح قادمة من ريف إسكندرون المغتصب، من فلسطين. ومن قرى حوران واللاذقية وحماة وسهوب الجزيرة الحارة". (الرواية ص ٨١).

٤) فضاء الحلم

هو فضاء يرتبط بالسارد عن طريق توسيعه لفضاءات الرواية، وتنويعه لها، وحيث

تحضر ذاته راصدة ومُعايشة وحالمة كما هو الحالم هنا في فضاء الحلم.

هي رغبة السارد اللاإرادية في الخروج من تفاصيل اليومي إلى عوالم ممكنة، قد تبدو فاقدة لبعدها الواقعي، منحازة إلى الغريب والعجيب، مُجَلَّلَةً بكابوسيتها المهيمنة على أماكن غير مألوفة، تتآلف فيها الصحراء مع السجن والشاطئ والغابة والجبل والبراري، وكأنها دفق أماكن تنهار من علو على أحلام السارد، ومن خلال كل المقومات التي يستدعيها الحلم من تحطيم للعلائق المنطقية بين الإنسان والكائنات والأشياء. وبالرغم من أن بعض لحظات أحلام السارد، تتقاطع مع لحظات عيشه الواقعة، أو تستجيب لها، فإن هذه الأحلام تُصَوِّرُ المكان وهو مُغَمَّمٌ بغمامة أسطورية، فالشعاب ضيقة والحفر لا قرار لها وحافة المنحدرات عميقة مزروعة بالصخور، والبحر خيمة، وشصوص صيد الأسماك هلامية، والأفق المغبر يذكر بيوم من أيام الحرب (الرواية ص ٤٤،٤٣). كما هو العَتَمُ في فضاء الحلم، والمكامن تتوالد منها الأسرار، والغموض يرتبط بالخوف وبالأشياء العصية عن الكشف (الرواية ص ٧٤)، فإن كابوسية فضاء الحلم لها انتقالاتها عبر الأماكن الاستثنائية، المسكونة بالخوف والوجع والأسرار، والتي تعبر عن حيرة السارد، وتلويناته النفسية التي تُشَكِّلُ قَاعًا تحتيا لمشاعره تجاه الحرب وأفكاره تجاه الأوضاع السياسية في فلسطين وسوريا ولبنان، مما يُؤَهِّلُ نصوص فضاء الحلم في الرواية، لقراءة أخرى هي التي يمكن أن تجد في كابوسية الأحلام ملاذا لها. تلجأ الرواية إلى وضع حدود بين فضاء الحلم وبين باقي مكونات النص الروائي، وذلك بجعل نصوصه بين قوسين، لتتجلى على شكل مقاطع. وبالرغم من هذا العَزْلِ، على مستوى تشكيل الكتابة، ومن انتشار فضاء الحلم على جسد الرواية، فثمة ممكنات لدخول هذا الفضاء في الفضاءات الأخرى للرواية، أو هو خروج منها. دخول فضاء في آخر وخروجه منه، هو ما يُشَكِّلُ النقلات الحكائية في الرواية، بتلويناتها وتعابيرها المتنوعة والمتعددة.

إلا أن ما يميز فضاء الحلم في الرواية، هو تتلاحم عناصره ومكوناته المكانية: طبيعة وحيوانات وأماكن موحشة وحيوانات وأشياء هي التي تسكنه، مع الأبنية الفضائية الأخرى التي تبنيها الرواية، وهو تلاحم قائم على الحالة الاجتماعية والنفسية والسياسية

للسارد، وهموم الذات ومحيط الذات، والعناء من الفراغ، و"الزمن الموحش". الذي لا تُبَدِّدُ وحشته سوى الاستذكارات، والأحلام، والخوض في شبكة من العلائق بينه وبين باقي شخصيات الرواية الأخرى، والأهم من ذلك كله هو الرؤية الما فوق طبيعية التي تتسرب من فضاءات الحلم، والبانية لعرى وأواصر أخرى مع الذات ومع كابوسية الذات.

وسائط انفتاح الفضاء

فضاء الرواية شاسع متعدد المستويات والأبعاد، تسكنه الأحداث والشخصيات، وتبينه الرواية بجمالية ما نَسْتَشِفُّهُ فيه من تقاطعات مكانية، وتناسل للمكان من المكان عبر الذكرى والاسترجاعات، واستغوار أعماق السارد / البطل، كما تبنيه من طرائق تشكيلها للأماكن وتنظيمها للفضاء.

وحدة فضائية كبرى بانية لفضاءات الرواية، فيها تحل وتقيم أنواع ومستويات من الأحداث الروائية التي يعمد فيها السارد إلى سرد التفاصيل والهذيانات الخاصة به والحوارات السياسية التي يعقدها مع أبطال آخرين، والتلميحات التاريخية لأحداث وقعت في الزمن التاريخي، وإضفاء طابع الشعرنة على خطاباته وخطابات الآخرين، وعلى (دمشق) التي تصبح موضوعا للحنين وترف المتخيل عنها واستجلاء صورها التي تتداخل مع صور الذات الساردة، وهي صور عن مدينة لها مرجعيتها في الواقع، هي التي يُحَاوِرُهَا محكي السارد عنها، ويقرأ تقلباتها وتبدلاتها، وصور أخرى لعشقه لها وحنينه إليهاوتَغَزُّلُهُ فيها. بكل ذلك تنفتح عوالم ذات السارد على اتساع يُوَسِّعُ من فضاءات الرواية، وهذا التوسيع، هو ما نلحظه في:

١) انفتاح الفضاء بواسطة السارد:

يجعل السارد فضاء الرواية مفتوحا من خلال ثلاثة مستويات هي:

أ ـ البعد الثقافي والحوارات وخطاب الرواية السياسي، حيث يتكون الخطاب من مواقف السارد السياسية والاجتماعية، ومن سرد تفاصيل ذات بعد مرجعي واقعي يحيل

على التأريخ لنكبات فلسطين والزمن المفتوح على تاريخية النكبات: "من ثارات الجاهليين وغاراتهم في الليالي الدامعة، وصرخات الثقفي أني أرى رؤوسا قد أينعت، حتى الثورات الإقليميةالتي تميد به أرض العرب ولا تلتحم، ولد جيل الثارات المعاصر، جنس يمارس كالقتل. انقلابات، واتهامات تطعن كنصل خائن في الظهر، بينما فلسطين موصودة ما تزال ترفرف في سائها نجمة داود". (الرواية ص ١٣٩)

خطاب الراوية ينتقل بالسارد من مكانه دمشق، إلى مجموعة من الأماكن التي تندرج من الجزيرة العربية (الجاهليين) إلى العراق (الثقفي) إلى أرض العرب (الثورات والانقلابات) وصولا إلى فلسطين المحتلة التي يتم استحضارها من داخل طبيعة الرؤية السياسية للبطل. فالسارد باستعراضه لبعض المواقف السياسية يحيلنا على مجموعة من الأماكن التي يكون فضاء دمشق قد انفتح عليها.

ب- البعد التخييلي الذي يرتبط بالحلم والاستيهام، فالسارد يفجر مكانه وزمنه عن طريق سرده لأحلامه الخاصة، وعن طريق كوابيسه وتخيلاته التي تعكس لحظة الفرار من زمنه الحاضر، ومن مكانه دمشق: "كوابيس طاغية خانقة أرى فيها أني محاصر في شعاب ضيقة وحفر لا قرار لها ...الخ... الخ" (الرواية ص ٤٣/٤٤).

بتأمل هذا المقطع، نجد أن السارد ينتقل من فضاء دمشق الحافل بالعناصر الطبيعة والبشرية والحيوانية، الحاضرة من خلالفضاء الحلم. السارد يحلم، وفضاء الكتابة يقدم للقارئ عن طريق الإيحاء الأسطوري مستوى تخيليا ينقله من تفاصيل الأحداث الواقعية إلى شبكة من العلاقات بين البشر والطبيعة. وهو ما يمكن أن نضيف إليه لحظات أخرى من ذاكرته التي يحضر فيها فضاء الريف: "لم يكن القمر قد سطع من خلف التلال القائمة من الشرق، لكن النجوم راحت تتوهج بكل طفولتها المزهوة. كانت القرية قد هجعت كقتيل مدثرة في تابوت الصمت خلفنا. ونحن ندب على الدرب القفر نحو البراري، لم يكن يسمع غير صوت الخطوات والصرير المتواتر لجنادب الحقول وذلك الندب الراثي للناي. هذه الإيقاعات الجنائزية وحدها كانت تطعن وقار الريف البكر" (الرواية ص ١٨)

٢) انفتاح الفضاء بواسطة الشخصيات الروائية:

أ- منى:ترتبط بعلاقتها مع السارد. والرواية تضع منى في مقابل أمينة، كما يمكن أن يوضح العشق الجسدي في مقابل العشق المثالي. لكن منى ترتبط بهجرتها إلى القاهرة:"إلى ذاكرتي وثبت قصة طفلتها التي رمتها في القاهرة من زوجها الذي مات". (الرواية ٨)

ب- رابي: تعرفه الرواية بكونه مثقفا وكاتبا روائيا، ينظر إلى المرأة على أنها "وطن ورواية وأم". لكن اربي يسافر إلى بيروت لتحضير شهادة الماجستير، وهو يترك بهذا الغياب فراغا في حياة السارد :"سألت رابي قبل أن يسافر إلى بيروت لتتويج ولعه بالماجستير : هل سبق الإنسان زمنه ؟ (...) وسألته هل ينبغي أن تذهب إلى بيروت من أجل الماجستير؟ " (الرواية ص ٨٧)

ج- وائل الأسدي: هو الآخر يرتبط بصداقة مع السارد، فلسطيني يعيش في دمشق، وعن طريقه ينفتح فضاء دمشق على فلسطين: "ضحية جديدة في عصر الخلل العربي، هذا الذي يفعل ذلك، كتوحش صلب من نسل مشوه. يفيض غضبا وأنانية. في نفسه قنبلة موقوتة، يود لو يضرب الشمس والقمر والأرض ليثبت أنه إله في عصر القرود. على أجساد النساء يتلاشى عمره ليقهره التشويه وغلبة الزمن للأب الذي سقط جريحا مشوها فوق تراب فلسطين". (الرواية ص ٧٢)

د- مسرور التابوتي: فلسطيني متزوج من ديانا الدمشقية. صديق السارد، وهو كوائل الأسدي- يوقظ جراح فلسطين ويجعلها حاضرة في وعي السارد وذاكرته: "من غيابة الذاكرة تنبثق فلسطين كالجرح المدمى، ثم يأتي معها العربي المشارف انقراضه والعربي الواثق الأصيل. هنا في بيت مسرور يتوهج الصراع مكشوفا. إنهما يصطدمان على نحو فاجعي. ديانا صامتة كقبر ما عاد فيه غير الظلام، وفي الداخل ثارات. قهر قديم أسكن في النفوس يشب الآن". (الرواية ص ١٦٨)

الفضاء والوصف

الوصف بمفهومه العام هو احتلال الديكور لمكان الصدارة، حينما تتوقف الحكاية ليستأنف سردها من جديد، ومن ثم فالوصف يستعمل النعوت، بينما تستعمل الحكاية الأفعال، ذلك أن الأفعال تشير إلى الزمن السردي، حيث يكون الزمن في الرواية هو زمن السرد ، أما الوصف فهو وصف المكان أو الشخصيات، حيث يكون الزمن في الرواية هو زمن السرد، أما الوصف فهو وصف المكان أو الشخصيات أو الأشياء مع أن السرد يتداخل مع الوصف فتظهر في الرواية "الصورة السردية" التي يطغى فيها السرد على الوصف، أو "الصورة الوصفية" التي يطغى عليها حضور آخر.

الوصف طريقة تقدم به الرواية خاصية المكان الروائي، والتفكير في الوصف داخل الرواية هو بمثابة إعادة النظر في المبادئ التي قام عليها الإبداع الأدبي لعدة قرون. لنحاول إيضاح مشكلة وصف الفضاء باعتبار وظائفه، طبيعته ودلالته، إنه يستطيع خلق إيقاع داخل الحكاية: بتحويله النظر نحو الوسط أو (المكان)، يُحدث استراحةً بعد مقطع حدثي، أو تشويقا عندما يقطع الحكاية في لحظة معينة، ويشكل أحيانا افتتاحية بالمعنى الموسيقي للكلمة، تعلن حركة وصيغة العمل الأدبي.

تتعدد وظائف الوصف عن طريق مستويات الكتابة وزوايا النظر إلى تقنياتها وجمالياتها الخاصة. فقد ظهر الوصف كوظيفة تزيينية، ونظر إليه الكاتب على أنه اللوحات والتماثيل التي تزين المباني الكلاسيكية، إلا أن الاتجاه الواقعي أكسبه وظيفة خاصة هي الوظيفة التفسيرية للتعبير عن المجرد بالحسي، وعن الذهني كقيم اجتماعية ونفسية بالمادي المحسوس، كخدمة من الوصف لبناء الشخصية والمعنى الروائي، ومن هنا أصبحت الواقعية تقرب الوصف من وظيفته الإيهامية، عن طريق نقل التفاصيل الصغيرة وإشعار القارئ بأنه يعيش في عالم الواقع، لا في عالم خيالي مكتوب على الورق.

أما بالنسبة للرواية التي تتجاوز هذا المفهوم العام للوصف، فإنها تستعمله بكيفية دالة، إشارية، مربكة للقارئ، تفتح المجال للعجائبية والحلم، وتُسرب التفاصيل الواقعية إلى تكوين عالم حلمي، ومن هنا يمكن الحديث عن فضاء آخر هو الفضاء الذهني، بما

يتكون منه من عناصر غير ثابتة، ولكنها تخضع للرؤية الخاصة للشخصيات أو السارد.

ينبني الوصف في الرواية على المستويين معا، ويُزاوج بينهما، ففي المستوى الأول تطمح الرواية لتحقيق واقعيتها عن طريق الوصف، وفي المستوى الثاني تسعى لتفجير عناصر هذا الواقع وتفسح المجال لأحلام السارد واستيهاماته داخل طقوسية الفضاءات الأسطورية التي تتحقق فيها هذه الأحلام. ومن هنا يظهر نموذجان من الوصف:

النموذج الأول: وهو الذي يشتغل فيه الوصف دون أن يحتل مكان الصدارة في بداية الرواية أو بداية الفصول، بل إنه وصف متضمن، يأتي في سياق السرد إنه وصف المكان في حالة ثابتة أمام حركة زمن السرد. ووصف الغرفة، تكون له وظيفة تخدم الحالة النفسية للشخصيات، كما يكون لوصف الكنيسة أو الخمارة هدف أخلاقي أو ديني أو نفسي. نقرأ المقطعين:

أ – "الغرفة باردة صغيرة تحتوي سريرا وخوانا وطاولة من حديد عليها بعض الكتب بعد أن تناولت شيئا من الخمر ارتميت على السرير وفتحت الراديو منظرا قدومها". (الرواية، ص ١٥).

ب – "سرير عتيق، وثياب وسخة مرمية بفوضى في كل مكان. كأس وزجاجات فارغة. مدفأة رمادها أكثر من نارها، ثم هذا الغبار فوق الجدران المطلية بدهان باهت، وهذا الرجل المهدم". (الرواية، ص ٥٨).

المقطع الأول هو وصف لغرفة السارد. الوصف مقتصد. هناك الغرفة، وهي موصوفة بكونها باردة وصغيرة، ومؤثثات فضاء الغرفة (الأشياء). يبين التفريع التالي مكونات الوصف:

غرفة السارد: سرير، خوان، طاولة من حديد عليها كتب، وهي صغيرة باردة.

السارد لا يُفِيضُ في تفاصيل الوصف، لأنه يتعلق بأشيائه الخاصة التي يراها كل يوم، والتي ربما يكون قد ابتذلها من كثرة ما رآها، وهي تدخل في مجال وضعيته الاجتماعية والنفسية.

إلا أن المقطع الثاني، الخاص بوصف السارد لغرفة "أيوب سرحان"، سوف تختلف فيه طبيعة الوصف، ذلك أن السارد، وهو الواصف، يدخل عالما غريبا عليه، يراه بدهشة واكتشاف فيشحذ كل إمكانية الوصف للتعبير عن الإهمال والحرمان الذي يعاني منه "أيوب السرحان"، كسكير منفصل عن زوجته التي تخونه مع السارد نفسه:

غرفة أيوب السرحان: سرير عتيق/ أشياء مرمية على الأرض في كل مكان/ كأس وزجاجات فارغة / مدفأة رمادها أكثر من نارها / الغبار...

سوف نلاحظ الفرق بين الوصفين، لكن ما يجمعهما هو الاكتفاء بالإشارات التي لها دلالة على الوضعية الاجتماعية والنفسية، وهذا الاقتضاب في الوصف، الذي يمنحه طاقاته التعبيرية التي تميل إلى الإشارة أكثر من إمالتها إلى الإطناب، وإلى استحضار علامات الوصف أكثر من استحضار الجمل الوصفية الطويلة والمسترسلة.

إن هذا النموذج الأول من الوصف، بواقعيته وخدمته للسرد يتحقق بصورة جزئية في الرواية، ومن داخل بعض اللحظات السردية دون أن يشكل الوصف مدخلا للسرد، كديكور خارجي تزييني للأحداث، وعن طريق تميز نسبي يختص به الوصف في "الزمن الموحش".

النموذج الثاني: وهو فضاء تخييلي، يتعلق أساسا بقدرة السارد على تخييل فضائه الذهني وتكسير واقعية العناصر المكانية الجغرافية. فضاء لا تكتفي الرواية من خلاله بوصف الفضاء الواقعي الجاهز، بل إنها تخلق إمكانية الهدم والتفجير من توليد عناصر مكانية أخرى، ومن استدعاء المكان المتخيل ليحل في المكان الجغرافي، وهو يعتمد هنا كل وسائل الإيهام كي يفجر واقعيتها عن طريق التنقل بين أماكن لا رابط بينها سوى تجربة السارد.

إن السارد يدمر عناصر الفضاء الجغرافي المغلق، ويفتحه عن طريق المخيلة. يكون السارد في خمارة، ويضيق بالحديث السخيف وتمجن وائل، فيخلق مكانه الخاص عن طريق المخيلة وهوالبراري. ونلاحظ ذلك عبر المفارقة بين النموذجين التاليين:

أ ـ كنا نجلس في زاوية منفردة شحيحة الضوء، وبعد الكاس الثانية انتشت هدى". (لرواية ص ٧٤)

ب–"بدا الجو مغلقا. كان هناك حصار و صمت. وداهمني إحساس بالفرار. لم تكن الأمور تسييرفي مجرى طبيعي. وقربي أنثى غريبة ولم أكن أتقن المقدمات الكاذبة. وفي لحظة خيل أن الذي بدأت أكتشفه في الآخرين غائم ومضطرب. كان هناك عتم ومكامن تتولد فيها الأسرار. غابة فسيحة مظلمة، مخيفة، يكتنفها غموض وأشياء عصية على الكشف. وقلت لنفسي: البراري هي ما يريد الرجل والمرأة. هناك تفتح البوابات المغلقة". (الرواية ص ٧٤)

ينفلت السارد من الفضاء المغلق نحو البراري، كفضاء مفتوح عن طريق التخيل. والتدرج يتم من فضاء الخمارة إلى فضاء البراري. وإذا كانت الرواية تصف الجو في هذه اللحظة السردية بأنه مغلق، فإنها في لحظة أخرى تصف غرفة السارد بأنها مقفلة: "ارم ثيابك في هذه الغرفة المقفلة، واخرج عاريا". (الرواية ٧٥)

السارد في حالة الوحدة والفراغ يستحضر منى ويكون عالمه الداخلي بفضاءاته الذهنية المتخيلة: "الصور تتوالد من الصور. أطياف خضر وحمر مجنحة لها مليون لون. لها روائح. لها إيقاع.. تدور في فراغ الغرفة. الغابة المتوحشة الخ ....الخ (رواية ص ٧٦)

الوصف في هذا العالم الذهني للسارد، هو وصف تعويضي، يعوض الغرفة بالغابة كما يعوض افتقاد منى بالأميرات. ومن عناصر هذا التعويض: الأطياف (خضر، حمر، مجنحة، لها مليون لون، لها روائح، لها إيقاع)، الغابة (موحشة)، الحوريات (عاريات، مجللات بالمهابة والكبرياء)، الأميرات (من عصور قديمة، لهن سطوة ومجد وجمال، بهيات، كأنهن قوس قزح).

إن هذه الأنماط من الوصف، تشتغل جميعها في الرواية، مترادفة مع نوعيات حضور الأماكن، فالوصف في جميعها يحضر من رؤية السارد وتوتراته النفسية، وتلوينات عيشه في المكان. وكما يرى "ألان روب غرييه" فالوصف لم يعد مجرد تعريفات تمهيدية

تُدخل القارئ إلى الكتابة، كما لم يعد يُستخدم في تحديد الخطوط العريضة لديكور الرواية، بل أصبح يهتم بجمادات ,أشياء لا تكشف عن شيء ولا تعبر عن معنى، ومن ثم فهو يكتسب وظيفته الخلاقة. كان الوصف في الرواية التقليدية يهدف إلى أن يجعل القارئ يرى الأشياء، أما في الرواية الجديدة فهو يحطم الأشياء. إلى حد ما، تنطبق هذه النظرة الجديدة للوصف، على اشتغال الوصف في الرواية.

شعرية المكان الروائي

تتشكل شعرية المكان في الرواية، من العلائق التي تنسجها فيما بينها، ومن طبيعة اللغة المعبر بها والتي من خلالها يتشيد المكان في وجوده ومعناه. إن شعرية اللغة هي التي تُشرق بالمكان وتحلق به أو تُطَوّحُ به في الأماكن الأخرى، وهي التي تجعل منه علامة، كما تجعل منه موضوعا للتغني والإحساس بالغربة والوحشة في زمن السارد المنذور لهما. وإذا كانت الرواية تتميز، من بين ما تتميز به، بتدفقها اللغوي وتراكب جملها الغنية بالإيحاءات، فأن المكان في الرواية، يحظى بالكثير من إنشائه وتدميره عبر لغة الكتابة، كما يحظى بِتَمَلُّكِهِ من خلال لغة الكتابة نفسها.

النماذج لا حصر لها في الرواية، حتى إننا نستطيع اعتبار معظم صفحاتها مسكونة بأماكن الفضاءات وبشاعرية اللغة التي تَبْتَهِجُ بجراح الأماكن، وتُشَيِّدُها تشييدا جماليا من عنفوان اللغة الشعرية وتُجَلِّيهَا في الممكن والمحتمل، بخرق أزمنة المكان وتذويبها في معتركاته وتحولاته. فتفجير المكان هو الدفع به في أزمنه، وهو تَجْلِيَّتُهُ من خلال هذيانات السارد ولحظات جنونه، وتجليته من خلال شاعرية اللغة، التي تحتاج إلى دراسة خاصة.

ترميز الفضاء ودلالاته

تشكل (دمشق) حضورا فضائيا مركزيا في الرواية، منه تتناسل باقي الفضاءات الأخرى. وتجلياتها في الرواية، تتجاوز بعدها الجغرافي، وكون أماكنها مجرد مسرح لأحداث الرواية، إلى كونها متعالية عن أن تكون مجرد مدينة يحيا السارد / البطل في

شوارعها وبيوتها وحاناتها، ولتكون أبعد من ذلك، فالسارد بعشقه ل (دمشق)، إلى جانب "مني"، يمنح كلا منهما، ومن خلال توترات السرد، بعدا تعويضيا، حيث يشعر بالفقدان، فالواحدة منهما تُعَوِّضُ الأخرى، ناهيك عن درجة استبطانهما ليصبحا حالة تتجاوز الشعور إلى اللاشعور، وتخصيب معانيهما بكل المعاني، أعني: المرأة والمدينة، كمترادفين، تتأسس في الرواية علاقتهما مع السارد من خلال لحظات هذيانية، شبه مجنونة، هي التي تَخْرِقُ سطوح العلاقة وتدفع بها نحو كل أنواع الترميز الممكنة، وأنواع التقلبات النفسية للسارد، من فرح وحزن، وثورة وانتكاس، وموت وحياة... (دمشق) في رؤية السارد لها تمتلك وجهين: وجه ظاهر وأخر باطن غير مرئي. يقول: "دمشق مدينة ككثير من مدن العالم، عمارات من حجر شوارع يعبرها الناس والسيارات. أماكن خاصة وعمومية، بيع وشراء، لكن الوجه الآخر يغفو تحت الجلد الظاهر. يشف ذلك الجلد إذ يغيب الإنسان عن سطوح أشيائها في ليل صامت شفاف". (الرواية ص ٢٩)

فالسطح هو المألوف، العادي، الموجود في كل المدن، أما العمق فيرتبط بالإنسان (يغفو تحت الجلد الظاهر)، كما يرتبط بغيبوبة الإنسان التي تمكنه من اختراق السطح والنفاذ إلى العمق.

هكذا يصف السارد دمشق بمظهريها المتناقضين: السطحي الظاهر، والعميق الخفي الذي هو المرئي من خلال ذات السارد ووعيه ومعاناته ومواقفه السياسية والإيديولوجية، ومن خلال لاوعيه أيضا، وفي هذا الجُمَاع يتداخل التخييلي الاستيهامي بالتاريخي والواقعي، كما تتداخل الذات الساردة مع موضوعها، لتمارس عليه نوعا من التذويت. ف(دمشق) كموضوع للذات تحضر من خلال شبكة من المعاني كما نلاحظ في النموذج التالي: "ليل دمشق مسرة خصوصية. داخله تسوح تحلم. تتذكر وتحزن. ترسم في فراغه الحميم ما تشاء من الصور مشيدا جمهوريات من فرح وعدل". (الرواية ص ٣٤)

على مستوى هذا التذويت الذي يقوم به السارد ل (دمشق)، تنتقل المدينة من موقعها الجغرافي إلى مجال للحلم والتذكر، والاستيهامات، وحيث تصبح واعدة بدلالات

وترميزات هي التي تُخْصِبُ وجودها أدبيا، كما هو خصب في معرفتنا بها على المستويات الأخرى.

إن السارد نفسه ينظر إلى دمشق عاجزا عن تفسير علاقته بها كمدينة، ليحيل على جوانب غموض وسرية هذه العلاقة التي تتجاوز أبعاد المكان الجغرافي إلى دلالاته وأبعاده الرمزية: "علاقة الإنسان بالأشياء تبدو أحيانا عصية على التفسير، هكذا أنا ودمشق وجميع من استوطنوها طويلا". (الرواية ص ١٠١)

من هذه العلاقة الغامضة يبدأ انفتاح (دمشق) على معانيها الممكنة والمحتملة، التي ينتجها وعي السارد، وهو يُصَارِح، ويَبُوح، وحتى وهو يَبْتَذِلُ مدينته أو يهجوها أو يُقَلِّبُ مواجعها أو يعيد إنشاءها من سلطة التدمير. "هي ذي دمشق للمرة المليون، وأنت التائه في دروبها المتشبعة. عن أي شيء تبحث وإلى أين؟ ودمشق المطر في الشتاءات القاسية. دمشق مرسي ومسرى، حكايا وحجارة، صمت وزمن يخترق العظام في أزمنة النسيان". (الرواية ص ١٨٣)

تتوالد معان ورموز أخرى من تعدد الحالات التي تحضر فيها (دمشق). وعلاوة على ذلك، فإن ترميزات الفضاء الروائي ودلالاته تستمد وجودا آخر من فضاءات الحلم، وما تَتَشَبَّعُ به لحظات فوق واقعية، هي التي نقف عليها في صفحات الرواية:

(٤/٤٤/٧٤/٧٦/١٣٧/١٣٨/١٨٦/١٩٦/٢٠٢/٢٠٧/٢٠٨/٢٠٩).

ويطول الوقوف عندها لإبراز تصعيداتها من الواقع إلى الرمز، ومن تأويلات واقعيتها على ضوء معرفتنا بحياة السارد، إلى إيجاد مصالحة ممكنة، أو توافق ممكن، بين معيش السارد وأحلامه، فذلك من قبيل قراءة أخرى. أما هذه القراءة، فتنشغل بتصعيد الواقع، وخاصة تجلياته المكانية والفضائية، في فضاء الحلم. لذلك، تكون أحلام السارد في الرواية ذات وظيفتين مزدوجتين:

أ . إنه يفجر العلائق الواقعية للزمان والمكان وواقعية الأحداث، ويخلق فضاء مغايرا لفضاءات الأخرى التي تتكون منها الرواية.

ب . إنه يرمز إلى وضعية ذات شبكة من الرموز التي تعني المكان بالتحديد، فالمكان أيضا، يبدو كمسرح تقع فيه أحداث الحلم، على تنوعها من أوضاع تخص الذات إلى أخرى تخص الوطن.

يتحول الفضاء إلى رمز، بمكوناته الحلمية التي تصور فحولة العالم وسقوط البشر. ثنائية ضدية لابد من تأملها، لأنها هي ما تنبني عليه رؤية الرواية للعالم، المُشَكَّلَةِ من غطرسة الاحتلال الإسرائيلي للأراضي العربية، ومحدودية المقاومة على وجودها في الغضب الشعبي.

التوجه الترميزي لفضاء الحلم، يقوم بتصعيد الكثير من مواقف السارد السياسية والاجتماعية والنفسية، وهي تنبني بطرائق مغايرة للخطابات الفوقية، التقريرية، التي تنتجها الرواية. حالة الرعب التي يعيشها السارد، وإن كانت تحقق في فضاء حلمي أسطوري، فإنها ترمز إلى حالته كعربي يتموقع في مواجهة العرب مع إسرائيل: "أتذكر في الحلم بأن هذا الأفق المغبر يذكر بيوم من أيام الحرب". (الرواية ص ٤٤) / "تختلط ضربات السوط بدوي الطلقات. كثيرون يهوون كثيرون يداسون وكثيرون يلعقون دماهم الممزوجة بتراب الوعر ...". (الرواية ص١٨٦) / "الآن تندمج الطلقات بصوت الصهيل، وحركة السيارات الجامعة فوق الأرصفة تشبه وثوب الخيل وانغراس حوافرها في الصدور التي تتقصف، فتموت صرختها مع الدم المعجون بالغبار..". (الرواية ص ٢٠٦). يصبح فضاء الحرب كما يتحقق في الحلم، فضاء معبرا عن معاناة الساردللحرب العربية مع إسرائيل، التي تحيل عليها كثير من الإشارات في الرواية. إن روح الهزيمة والإحباط تخيمان على فضاء الحرب، كما تعبر عنه هذه الأحلام، تحيلنا على هزيمة يونيه ١٩٦٧، حتى وإن كانت الرواية لا تسميها، ولكنها تلمح إليها من خلال بعض الحوارات بين الشخصيات، ذات الطبيعة السياسية.

اشتهاء السارد لديانا، زوجة مسرور، كما عبرت كثير من المقاطع السردية، يتحول إلى نزوع تعويضي في الحلم، أي إلى لقاء مع امرأة في بستان، واللقاء محفوف بالكثير من المخاطر، وهو الأمر الذي تعبر عنه مواقف السارد من عشائرية وذكورية المجتمع العربي.

إن رمزية فضاء الحلم، هي نوع من التصريف للواقع، لاشعوريا، وفي أقصى درجات التطويح به نحو متخيل روائي تقدمه الرواية في صورة أحلام للسارد.

دمشق وأبعادها الدلالية

تحضر (دمشق) في الرواية من خلال تجلياتها لدى السارد، وهي تجليات تُصْبِغُ عليها أوضاعا متعددة وسمات متباينة حتى تصبح هي المتعدد، الذي لا وجود له إلا في تعدد مظاهره واستحالة القبض عليه في مظهر واحد. في بعض مقاطع الرواية تتجرد المدينة من سماتها الواقعية، وخريطة شوارعها وأحيائها وحاناتها وحدائقها وكل ما يحيل على هذه السمات الواقعية، لِتَتَبَدَّى على شتى الصور والمعاني والدلالات، كما تصبح سؤالا جارحا للسارد، ومراودة تَغَزُّلِيَّةً واستباحة لأسرار لا تُسْتَبَاح، ومظهرا لاحباطات السارد العاطفية والسياسية. لذلك، تتعدد تجليات (دمشق) في الرواية، لتعبر عن الحزن والانهيار والصمت والضياع، كما تعبر عن الفشل والقتل والصمود والعقم والسر والغدر إلخ ... وهي أيضا، ومن خلال تغني السارد بها، وتَذْوِيتِهاَ في ذاته، تَحُلُّ فيه كما يَحُلُّ فيها، تَغْنِيهِ كما هو يَغْنِيهَا، تَسْكُنُهُ و يسكنها فيتساكنان في المعنى والدلالات التي تُوَحِّدُ بينهما. ولننظر في النماذج التالية، التي تحضر من خلالها (دمشق) في وعي السارد وذاته وحياته اليومية، وبشتى التلوينات الممكنة، وبارتقائها إلى مستوى اختراق واقع المدينة وسطوعها إلى أن تُصبح غَوْرًا من أغوار ذاتية السارد، ومعنى ودلالة لوجوده:

١ . "دمشق لا أروع ولا أحزن. كبنلوب تبدو في هذه الهواجس الحبلي بالتوقع". (الرواية، ص ١١).

٢ . "وحيدا أعبر الشوارع، مقترحا على القامات راصدا الضمير التحتي لهذه المدينة العجائبية. المدينة الشبيهة بصندوق الدنيا". (الرواية، ص ١١).

٣ ."تلوح دمشق وجها دهريا متشحا بالأسى يغطي سهول النفس". (الرواية، ص ١٧).

٤ . "شظايا من الزجاج تتراكم جارحة مسننة على طول الدرب ومسار الزمن بين دمشق

التي كانتودمشق الآن. انهيار في وضع الشمس ثم بلا استئذان". (الرواية، ص ١٨).

٥ . "ليالي دمشق مرايا و حزن ومكمن أسرار". (الرواية، ص ٢١).

٦ ."يضرمون النار في هشيم الزمن يتألف ظلام دمشق بالذكربوالوجع الخافت". (الرواية، ص ٢١).

٧ ."دمشق مدينة الوجع . دمشق مدينة ألف ليلة وليلة". (الرواية، ص ٢١).

٨ . "ودمشق كعبة المثقفين والثورة المفاجئة وقطب العالم صامتة تحت ضربات الريح". (الرواية، ص ٢٧).

٩ . "كانت دمشق تغتسل في صحوها التام، مفعمة بالصمت العذب". (الرواية، ص ٤١).

١٠ . "ودمشق سكينة تنحل في النفس والبدن تختطف الذكريات فتكاد تنسي كل ابن أنثى كوخه الذي هجره ، فينسل الماضي كما تنسل روح على مهل". (الرواية، ص ١١٠).

نستحضر في هذا التحليل للرواية العديد من النصوص والمقاطع السردية التي تحتفي بتجليات (دمشق) وحالاتها المتعددة والمتباينة، فهي الروعة والحزن، وهي مدينة عجائبية، وهي الأسى والانهيار والذكرى والوجع، والسكون والصمت، والخمر والسياسة والنساء، وهي الصحو والصمت، وغياب الغبطة والكشوفات، كما أنها الصمود والقتل والضياع، وهي أيضا، الإشعاع بالضوء والتذكر، وهي الجسد والرقاد والمتاهة والضيق، والأنوار والتوق والسكينة واختطاف الذكريات، والسحر والغدر واللغز والعري والعقم والحب والتألق والوضوح والعطاء وفردوس العاملين، هي البحر والخيبة، والفشل والتبرير، والروائح الكريهة، والاحتفال والتعب والبقاء والموت. إنه معجم لغوي تحل فيه (دمشق) كما يحل فيها، يحضر فيه جسد الرواية، ونستمده من صفحاتها: (١١، ١٧، ١٨، ٢١، ٢٧، ٣٩، ٤١، ٤٧، ٦٥، ٧٨، ٨٤، ٩٣، ٩٩، ١٠٣، ١١٠، ١٢٠، ١٣٨، ١٤٢، ١٤٦، ١٥١، ١٦٢، ١٧٥، ١٨، ٢٠١، ٢٠٢، ٢٠٦، ٢٠٧، ٢٠٨)،مما يعني أن هذا الاحتفاء بتشييدات معاني ودلالات (دمشق)، ليس مجرد حضور عابر، وإنما هو ترسيخ لقاعدة بنائية ينبني عليها، مما يعني أن اشتغالا على الفضاء

الروائي (دمشق) هو ما يشكل جوهر الرواية ولحظة وجودها وخصيصتها الجمالية والدلالية.

نقف عند تجنيس الفضاء، فضاء دمشق، الذي يكتسب أبعادا شبقية، جسدانية، مسكونة بالشهوة المحرمة والمستباحة، متمنعة وباذلة. فالمدينة في تصور السارد لها تصبح امرأة، جسدا، ولحظة اشتهاء، كما تصبح موصوفة بأوصاف جنسية باذجة فيما يمكن أن تكون عليه علاقة الرجل (السارد) بالمرأة (دمشق). وهج هذه العلاقة هو البعد التخييلي الذي يؤنث المدينة ويُذكر السارد. وهذه واحدة من صورها في الرواية: "دمشق امرأة طويلة، ممثلة، نضرة ، مسكونة بالرغبات الإلهية وبأشياء أخرى لا تدرك". (الرواية ص ١٠١). العلاقة الإيروسية بين السارد والمدينة، هي التي تجعل منه أورفيوسا آخر قدره ألا يلتفت إلى ورائه وهو يهبط العالم السفلي، فالمدينة / المرأة توجد في قاع نفسي مسكون بالتوقعات والأسرار، ومن سماتها الانسلال والهجر والغدر."كذا دمشق المدينة التي لا تنسى، المدينة التي تحن إليها بعد أن تغادرها بزمن قصير. امرأة عذبة حارة لا تعوض كما عبر سامر البدوي ، كاهن الجنس: تسحبك يوما إلى مخدعها، تعطيك ما ترغب، وفيما بعد تصبح ممسوسا، ثم لا تلبث هي أن تبدأ بالانسلال والهجر بحثا عن فريسة جديدة فتية". (لرواية ص ١٥٣).

هو جرح المرأة والمدينة، الذي يحتاج إلى البلوى والسلوى، والسارد يغادر مدينته (دمشق)، مأسورا بتعدد مظاهرها وتجلياتها، وفيها يغادر "منى" و"أمينة"، إلى (الريف)، باحثا عن ذات أخرى ليست هي الموهوبة له، بحكم ما عاش فيه وما تجلى له وما رآه في الحلم. المدينة والمرأة يأسرانه، فالمدينة (دمشق)، جسد أنثوي شامل لكل رموز المرأة ومظاهر حضورها، وهي امرأة ومدينة معا: " لرائحة جسدها الغجري طعم رطب" (الرواية ص ٤١)

المدينة دمشق تغتسل، والاغتسال لا يتم عن طريق المطر، مادام يتحقق في الصحو (تغتسل في صحوها)، فالجسد الغجري له رائحة وطعم رطب، وهو ما يحقق نوعا من التماهي بين المرأة والمدينة، في حلول الواحدة في الأخرى.

أما في فضاء الحلم، فأحلام السارد تحيل على مجموعة من العناصر، منها المكاني وغير المكاني، كالعناصر الطبيعية والبشرية والحيوانية. والرواية في هذا المستوى من الفضاء تكون أماكنها من خلق عالم يوتوبي، حلمي يفجر فيه السارد تجلياته الباطنية داخل طقوسية تستمد عناصرها من عجائبية المكان.

تشتغل بعض العناصر المكانية في تَكَوُّنِ بعض الدلالات التي يعبر عنها فضاء الحلم.

١ ـ العناصر المكانية:

يرتكز النص الأول على عنصرين مكانيين هما:

أ ـ البحر. فالسارد محاصر بين الصخور والحفر، وهو في حلمه يتذكر، ويعود إلى طفولته في القربة المحايدة للبحر. والبحر في هذا الحلم يعني الغرق، السقوط إلى القاع والإيغال في الأعماق.

ب ـ الصحراء. تتم النقلة المكانية من البحر إلى الصحراء.

ج ـ الغرفة، التي تصفها الرواية بالوحشة.

د ـ لجبل، حيث يتحقق التحرر من الفضاء المغلق.

هـ ـ البستان كمكان أساسي للقاء السارد مع امرأة.

و ـ الدرب الطويل الوعر، والممر الخانق، كمكان يؤدي إلى ساحة الحرب.

ز ـ الشاطئ، ويتم تأثيثه بمكونات غرائبية: البئر والسلم.

ن ـ مكة، ودجلة والعراق والشام.

م ـ البيت القديم المبني بدعامات من حطب ومن البيت يتمالخروج إلى الممر، وإلى الساحة حيث الساقية، ثم إلى حديقة السبكي، إلى الصالون.

تبدو عناصر المكان في هذه النصوص ذات بنية ثنائية:

أ ـ فضاء مفتوح : البحر، الصحراء، الجبل...

ب ـ فضاء مغلق: الغرفة، البيت، الصالون ...

٢ ـ العناصر الحيوانية:

في نصوص فضاء الحلم، تحضر أنواع متعددة من الحيوانات البحرية والصحراوية، لترمز إلى المطاردة والإرهاب والعنف والافتراس الذي تمارسه هوام البحر والحيتان والأقراش الجائعة، والطيور السوداء والأفاعي، كما تحضر طيور اليمام والخيل بألوانها الرمادية والقرميدية والصهب ...

يشكل هذا الرمز الحيواني بتعدد مستوياته توظيفا دلاليا وجماليا يؤدي إلى ترميزات لتجليات الواقع وتحويلها إلى مرموزات، في عالم الحلم، كما تصوره الرواية، تتظاهر العناصر الطبيعية والحيوانية من أجل بناء المعنى والدلالة، وإقامة بعض الرموز التي يمنحها النص الروائي رمزيتها من طرائق استحضارها وتوظيفها والخروج بها من معانيها الأصلية إلى معان أخرى هي التي تشكل دلالتها ورمزيتها. تعلن هذه الأحلام عن نفسها من خلال استعمال السرد ل: "حلمت"، ومن خلال حالة الرعب التي يعانيها السارد في هذه الأحلام. كابوسية الحلمتحول الأشياءوالأماكن والحيوانات إلى لحظات من المطاردة، فالسارد مطارد، ورعبه مستمد من تأثره النفسي العميق بحالة الحرب، بما يعنيها في الرواية من قتل وقتلى وأكفان للبياض.

لكل ذلك، وعبر التمويهات الحلمية، يتم تحول المكان من مكانه إلى مكان آخر. البحر يصبح صحراء، والغرفة تصير جبلا وحيزا لتحقيق الفرح والقتل، كما أن الصحراء تتحول إلى مكة، أو إلى أفق من الغبار والرمل، أو إلى دجلة أو أرض الشام. يتحول المكان من قلعة قديمة أثرية إلى سجن.... السارد مطارد باستمرار، يلاحظه مطاردون مجهولون، وهو يستنجد بوجه أبيه الميت الأتي من الذاكرة. يتحول المطاردون المجهولون إلى حيوانات ضارية. كما أن السارد تطارده الروائح الوافدة من مباخر من عهود قيمة، ومن لفافة سيجارته ورائحة قدميه. الملاحقة تتجلى في الأهل ـ أهل المرأة التي التقى معها في البستان ـ الذين يمثلون المحرم الاجتماعي، وتتجلى أيضا في المطاردة

التي تأخذ شكل الحرب، بقتلاها المحمولين على التوابيت العارية من أكفانها.

مطاردات متواصلة في عالم الحلم، كلها تؤدي إلى حالة الرعب التي يعانيها السارد، وحيث تحضر مطاردة الطائرات الإسرائيلية للسفن العربية، ومطاردة الخيل لبعضها في حرب الصحراء، ومطاردة رمح الحجاج لعبد الله بن الزبير... وكل حالات المطاردة، سواء أكان السارد هو المعني بها مباشرة، أم أنه معني بها من حيث هي القضية، فالرعب لا يفارقه، ومظاهر الحرب تتكرر في الأحلام: الانفجارات، غارات الطيران، الدم، القتلى، الرصاص، حطام الطائرات... عرب قديمة وأخرى جديدة. حرب تخاض بالسيوف والخيل وأخرى تخاض بقصف المدافع وغارات الطيران. في كلا الحالتين وسواء أكانت حربا وقعت في التاريخ، أو هي تقع في الزمن الحاضر، فهي الحرب، ودمارها هو تدمير ذات السارد وتدمير وجوده في المكان. وهي كابوس يحضر فيه عالم القتلى، والجثث والتخريب والدمار. على المستوى التعويضي في فضاء الحلم، تحضر الأقراش والحيتان، والحيات والأفاعي، كأدوات للافتراس والقتل والتسميم. من ثمة تتشكل رموز فضاء الحلم حالة الفقدان التي يعاني منها السارد: فقدان الأمن وفقدان المرأة وفقدان المدينة، وفقدان الريف التي يعني البراءة، واستحضاره كبديل من خلال تذكرات الطفولة.

تتسم رواية حيدر حيدر "الزمن الموحش" بكونها رواية الفضاء بامتياز، لأنها شكلت فضاء دمشق عبر انفتاحها على فضاءات أخرى.

أما الفقدان في الرواية، فهو ما يستعيد للأشياء والكائنات المفقودة وجودها، روائيا، عبر لغة الكتابة وطرائق التخييل.

التناص في "عودة الطائر إلى البحر"

لحليم بركات

يتوجه التناص نحو التنظيم الأدبي لمجموعة من النصوص التي تتحاور فيما بينها، على اختلاف انحداراتها الثقافية. والتناص كنظرية للقراءة، يسعى إلى الكشف عن تمفصلات النص واحتوائه لنصوص أخرى خارجية، وتَمَلُّكِهِ للتركيب النصي، من حيث هو جماع نصوص تنضوي فيه بكل زخمها الثقافي ومرجعياته المتعددة والمتنوعة، مما يوسِّعُ من دائرة اشتغاله، وهو يَتَمَلَّكُهَا بعد أن خَرَقَهَا وقام بتحويلها لصالح دلالته ومعناه.

فالنص هو نسيج من الاقتباسات التي تنحدر من منابع ثقافية متعددة. وهذا الزخم من المواد ذات المرجعيات المتعددة (تاريخية، دينية، فلسفية، مكتوبة وشفوية أو مسموعة)، هو ما يدعونا إلى تلمس ما يمكن أن يجمع بينها من خيوط لا مرئية وأوشاجلاحمة للبناء الروائي ولمعماريته وتشييداته، فالنص الروائي الذي يُقِيمُ أَوَدَهُ على الكتابة التناصية،يحتوي عبر بُعْدِهِ التناصيّ المكتوبِ للتاريخيّ أو الفلسفي، ويتحاور مع الملحمة أو الأوبرا أو أنواع المعمار الهندسي، ويجتذب إليه نصوصا روائية أخرى لكتاب مختلفين أو لنفس الكاتب، وبذلك، وكما يري "لوران جيني"، فالتناص يتكلم لغة قاموسها مجموع النصوص الموجودة، التي تُوَسِّعُ منالعمق الثقافي للنص الروائي، وحتى يصبح أكثر قدرة على الاتساع والانتشار في حقول معرفية مختلفة، وتنتج الرواية معناها من تعدد المعاني الموجودة في نصوص أخرى. حالما يقتحم عالم الكتابة الروائية هذا المنحى التناصي، من خلال إنتاجيته النصية، فإن القراءة تصبح مدعوة للكشف عن مظاهر التناص، وتعيين تمفصلاته عبر عدد لا نهائي من المفاصل، كثراء لا محدود تنطوي عليه تناصات النص الحديث مع النصوص السابقة عليه. خارج التناص يكون العمل الأدبي غير واضح المعالم، تماما كالكلام المنتمي إلى لغة غير معروفة.

إن نظرية التناص على ما قدمته من توصيفات للأبنية النصية، وأنظمتها العلاماتية، وأنواع انفتاحها على نصوص أخرى، وطرائق امتصاصها لهذه النصوص

وحيازتها إلى كَنَفِهَا، تدعونا إلى قراءة النص الروائي العربي بما يسعف في فهم خصوصيته وما يطاوع الكشف عن انفتاحه على نصوص أخرى تنتمي إلى مختلف الثقافات والمرجعيات، فاستيعاب ما قدمته هذه النظرية يعني إيجاد حد ممكن من الملاءمة بين تصوراتها لآليات الاشتغال التناصي المنبثقة من أفق نظري ومن تحليلات لنصوص غربية، وبين تشكلات النص الروائي، ومغامرته التجريبية التي دفعت به نحو أن يكون نصا متعدد النصوص، وتدميره لنمطية السرد الروائي التقليدي القائمة على خطية السرد والإيهام بالواقع. فالتناص لا يوجد إلا من خلال لعبة ذكية تقع بين القصد والعفوية، أي أن المؤلف تكون له النية في إضفاء الطابع التناصي على عمله، وقصد من خلاله يتم استحضار النصوص الخارجية واختراقها وتحويلها، ولكن هذا القصد نفسه يدخل في ممارسة لها عفويتها، من حيث الطرائق التي تدخل بها وحيث تمحي الحدود بين نصوص خارجية تدخل في جسد النص الذي يحتويها من خلال الخرق والتحويل.

عندما يدخل نص في نص آخر هو الأشمل والأكثر اتساعا لاحتواء نصوص أخرى، فإن انفتاحه على ذلك، يعبر عن نشاط خلاق يقوم به، فهو لا يستدعي نصوصا من مراجع كما شأن المصادر التي تعمدها البحوث والدراسات، بل إنه يمارس نوعا من الاستدراج اللّعِبِيّ لنصوص خارجية هو بصدد مُلاَعَبَتِهَا، من خلال تدميرها وإعادة أنشائها، ومن خلال إعطائها معانٍ غير ثاوية في نَصِّيَّتِهَا الأصلية. إنه لا يُذْعِنُهَا وحسب، بل يُفَجِّرُهَا قصد إعادة بنائها من جديد، ويُسْبِغُ عليها من معانيه ما ليس في معانيها الأصلية.

ثمة أنظمة لهذه الملاعبة وهذا الإذعان وهذا التفجير، وهي ليست أنظمة نمطية يمكن للمؤلفين أن يلجأوا إليها كلما أرادوا تشكيل نصهم من نصه الذي يحتوي نصوصا أخرى، فهي أنظمة داخلية، حتى وإن كانت تقوم على ما تعتبره "جوليا كريستيفا" احتواء وخرقا وتحويلا، فالأنظمة الداخلية هي المبدعة للفل التناصي، وهي توجد في نصوص روائية لا تُكَرِّرُ وجودها، لأنها في كل عمل تناصي تُبْدعُ أشكالا جديدة من الاحتواء والخرق والتحويل، وعبر إبداعيتها تُشَكِّلُ قوانينها الخاصة.

إعادة إنتاج النصوص الخارجية يقتضي التصرف فيها وتفويض معانيها لتدعيم رؤية النص الروائي ومعناه وتوجهاته، ف"كريستفا" تنظر إلى النصوص الخارجية على أنها ليست مصادر للكتابة، بل إنها مجموعة من الأنظمة تم تحويلها عن سياقها الأصلي لتكون عناصر بنية داخل نظام جديد. مصطلح التناص يحدد هذا التحول، من نظام أو مجموع أنظمة إلى أخرى، ولكن بما أن هذا المصطلح غالبا ما يستعمل بالمعنى المبتذل: نقد المصادر لنص معين، فهي تفضل مصطلح التحويل.

نميز هنا بين النص الغائب، الذي يحضر عبر ذاكرة تنتمي إلى ثقافة السارد أو إلى ثقافة شخصيات الرواية، أو الأنا المتكلمة في النص الشعري، والذي ينفلت عبر لغة النص، موسعا من معناه ودلالته، وبين النصوص الخارجية التي تكون لها مرجعياتها الثقافية المتعددة، وانتماءاتها إلى هويته النصية، والتي يتم استدراجها قصد احتوائها وخرقها وتحويلها، فهذا التمييز ضروري للاقتراب من الفعل التناصي، ومن أثر التناص في بناء النص الروائي خاصة، وتَشَكُّلِ خطابه الدلالي والجمالي. فالنص الروائي الأساسي يتحرر من أوهام خلوته ونقائه وحدوده المصطنعة، لِيَتَمَلَّكَ إمكانية التجول داخل حقول ثقافية متعددة، ولِيَسْتَجْلِبَهَا. وكل ذلك هو ما يؤدي إلى المرور مننظام للمعاني إلى نظام آخر خارج أية إشكالية أدبية أو جمالية.

تشكل "عودة الطائر إلى البحر" مُنْجَزًا روائيا عربيا تتجلى فيه الكثير من هذه المقومات التناصية، فما سوف يكشف هذا التحليل، هو قراءة تستدعي هذا المدخل القرائي، من أجل تنظيم القراءة للكتابة، التنظيم الذي يكشف عن آليات الاشتغال في الكتابة الروائية وتشكلاتها النصية من نص سردي هو السارد (رمزي صفدي)، ونصوص أخرى متعددة ومتباينة، تنتمي مرجعيات متعددة، ومن بينها "أسطورة الهولندي الطائر" التي اشتقت الرواية منها عنوانها، ومن نصوص أخرى أكثر اتساعا وتَشَعُّبًا في المرجعيات الثقافية، والتي من بينها المكتوب، كنصوص التوراة، والشفوي، كحكاية الضبع والعروسة، في ملاءمة تشكيلية تستدعي هذين النصين وغيرهما مما سوف يكشف عنه التحليل، في إطار مقولة تناصية، هي التي تُذِيبُ نصوص الرواية

الخارجية، على تباينها، في بنية كلية هي التي يشتغل عليها التركيب الروائي.

الرواية بذلك، توسع مجال المكتوب الروائي بأبعاده التخييلية ومواده البنائية وممكناته التأويلية لعالم يحيل عليه بدء رمزي ونهاية رمزية هما بدء نهاية العالم.

التركيب الروائي

تبدو الصعوبة قائمة في القبض على عالم روائي شائك التشعبات والإنسرابات، موزع على مسارات المحكي، واستدعاء النصوص. لكن هذه الصعوبة سرعان ما تتبدد بالتلذذ بقراءة رواية لها طابع المغامرة، لا تنسج نسيجها على نمطية الكتابة الروائية التقليدية، بل تتأسس على اختراق الشكل الروائي التقليدي وبناء أشكال جديدة متحررة من القوالب الجاهزة.

تَخَلَّقَتِ الرواية من صلب جرح اللحظة التاريخية المرتبطة بهزيمة يونيه ١٩٦٧، التي هَزَّتْ ضمير كل العرب، سياسيا، وهزت ضمائر الكتاب العرب، أدبيا، في اتجاه تفجير أشكال الكتابة لتحتوي بعضا من مظاهر انفجار الواقع وتشظياته ومأساويته، وحلول هذه المأساوية في ذوات الشخصيات الروائية.

تسعى الرواية إلى القبض على كُلِيَّتِهَا، من حيث المعمار الروائي، وتحاور نصوص ذات انتماءات ثقافية متفرقة، والنسيج الروائي هو ما يبني العلاقات بين نصها الحكائي، وبين نصوصها الأخرى الخارجية. لذلك نلاحظ أن:

١ ـ البنية السردية للرواية هي بنية دائرية، تعود الأحداث في قسمها الثالث والأخير إلى منطلقها في القسم الأول، ويكون المكان مشتركا بين فضاءات الأحداثالبداية والنهاية، وهو عمان، بعيد حرب يونيه ١٩٦٧.

٢ ـ فصول القسم الثاني، الستة ،تتكون من أيام ستة عاشها "رمزي صفدي" في "بيروت"، وهو يعاني من صدمة الحرب ويكتشف ذاته ومجتمعه وعوامل الانهيار والتخلف التي أدت إلى النكسة، إنه يعيش كجميع المثقفين في جزيرة معزولة عن المجتمع، وسط علاقات عاطفية غير ثابتة، لكنه يصطدم بفعل عامل خارجي،

حدث تاريخي كبير هو هزيمة يونيه ١٩٦٧.

٣ . الرواية تجعل سردها يتمحور حول "رمزي صفدي" الحاضر داخل الأحداث باستمرار، إلى جانب شخصيات أخرى تشاركه الحضور والفعل: "باميلا"، صديقته الحميمة، "الدكتور بشير"، "نادر حمداني"، "كميل سلامة"، وكلهم زملاء يشتركون معه في العمل الجامعي، و"نجلاء"، "فاتنة"، "باسم"، "سهام"، و"عبد الرحمن"، طلبة رمزي. على أن السرد الروائي يكون علاقة تقاطع وتجاور بين حكاية رمزي، وحكاية كل من "طه كنعان"، المقاتل الذي ينظم صفوف الشابات، وينتهي إلى أن يحترق بالنابالم، وبين حكاية "عزمي عبد القادر"، الفلسطيني المنفى منذ سنة ١٩٤٨ الذي يتحول إلى فدائي، وأيضا بين حكاية "خالد عبد الحليم"، النجار الذي استبدل شبابته ببندقية، وبين الشخصيات الثانوية الأخرى التي تتعلق بحكاية "الحاجة سليمة" أم خالد، "خيرية" أخته، "عربية" زوجته، أو بحكاية سكان بيت نوبا: "أم رزق"، "أم ناصر"، "نعمت عبد الحليم" إلخ...

على زخم هذه الشخصيات التي تقوم بالفعل الروائي أو تشهد عليه، وعلى تقاطع محكياتها وتجاور فضاء الحرب، فإن مظاهر التشظي في الرواية هي التي تعبر عنها فوضى الأمكنة والأزمنة، حتى والزمن الحاضر في الرواية، زمن الأحداث في بنيتها الحكائية، هو زمن نكسة ١٩٦٧. فالرواية مبنية على متتاليات حكائية يدعمها منطق التوالي الزمني، والتصاعد المنطقي الذي يبدأ من بداية الأحداث وصولا إلى نهايتها، وانفجارية الأحداث، وتَوَلُّدَهَا وتناسلها من بعضها، هو تَكَوُّنٌ تشكيلي تَتَشَكَّلُ من خلاله الأحداث وتَتَلَوَّنُ بتلوينات شخصية البطل، وعلاقته مع الآخرين، ووعيه وشهادته على الحرب.

الرواية لا تكتفي بسرد تفاصيل صدمة الحرب الإسرائيلية ـ العربيةالمفاجئة، بل إنها تخلق رموزها الثقافية، كما تخلق حكاياتها المسرودة كأحداث روائية متخيلة، في تجاور وتقاطع مع مجموعة من النصوص الخارجية التي تحتويها وتعيد بناء معانيها داخل وعي الشاهد/ الباطل "رمزي صفدي". يتسع المجال السردي للرواية وتتسع موادها الحكائية،

كما تتسع شبكة النصوص التي تؤلف بينها على تعارضها وانتمائها إلى حقول ثقافية متباينة، ومن هنا تكمن أهمية الإنجاز التناصي للرواية، القائم مكونين أساسيين:

. أحداث الحرب وانعكاساتها على مجموعة من الشخصيات، ينظمها حضور البطل "رمزي صفدي" في الرواية.

. النصوص الخارجية التي تنفتح من خلالها مساحة السرد الروائي على مجموعة من الرموز الثقافية.

السارد في الرواية، وإلى جانبه بعض أبطالها، يستحضرون الرموز الثقافية، (شفوية ومكتوبة ومسموعة)، لتصبح فاعلة في ذواتهم ومعاناتهم، وهذا الاستحضار هو ما يتمثل في نصوص من قبيل (أسطورة الهولندي الطائر/ أسطورة الفردوس الأرضي/ الثوراة / أشعار إليوت وديلان توماس)، كمكتوب ومسموع ومرجعيات ثقافية متنوعة، و(محكي شفوي يتجلى في الحكاية الشعبية المتمثلة في "حكاية الضبع والعروسة").

الرواية تحمل جراح أبطالها، وهي تبدو كرقعة الصوفي، مُخَاطةً من نسيج هو جُمَاع رُقَعٍ كل واحدة تنمي إلى ثوب معين، وتلك الأثواب في أصلها لا شأن لها لرقعة الصوفي، بل الصوفي هو من خَاطَهَا من الرُّقَع، من "نَسَجَهَا" لتصبح هي النسيج. الرواية تتمحور شخصية "رمزي صفدي" وتطوراتها التي تعبر عنها لأحداث والتفاصيل والإضاءات والعناصر التسجيلية.ومع تفجير البناء التقليدي للأحداث، الذي يعتمد مبدأ تطورها في الزمان ووحدتها في المكان، فالرواية تلخص أحداثها في أيام الحرب، وهي أيام للدهشة وأخذ المبادرة ومحاولة استيعاب ما حدث، وهي بذلك لا تبني نصا متسلسل الأحداث، بل نصا متقطعا بتقطع فصولها والانتقالات من فضاء أحداث الحرب إلى فضاءات أخرى مقتبسة من النصوص التي تأتي بها الرواية.

تشتغل نصوص الرواية الخارجية داخل نظام الكتابة، وهو ما يدعونا إلى النظر إليها كبنى نصية تشتغل في بنائها العام، وتنصهر في جماع النص الروائي.

نسعى إلى التمييز بين النص الأساسي وبين نصوص الرواية الخارجية. فالنص

الأساسي يتألف من مجموع الحكايات التي تكون الحدث الرئيسي في الرواية، وهو الشهادة على نكسة يونيه ١٩٦٧. وهذا النص الأساسي هو الذي يحتوي مجموع النصوص الخارجية التي توظفها الرواية وتشغلها داخل بنيتها الكبرى.

النص الأساسي في الرواية

الرواية مبنية بناء تناصيا، وموادها الحكائية تقدم زمنها الروائي على أنه زمن للحرب، وهي تبني من هذا الزمن دائرية السرد، وحيث تبدأ بأحداث الأسبوع الثاني الذي مضى على نهاية الحرب وتنتهي بنفس الأحداث، أي وجود "رمزي" مع فريق من الأطباء والمساعدين والباحثين في الأردن، قصد تقديم المساعدة الطبية وتكوين مادة دراسية للبحث العلمي حول نتائج وانعكاسات الحرب. وهذه الدائرية تتعارض مع أي تسلسل زمني يتحقق فيه تتالي الأحداث، فالتفاصيل تنتقل من مكان إلى آخر ومن شخص إلى آخر، داخل زمن واحد هو زمن الحرب، ومن ثم تلح الرواية على زمنها الحاضر، الذي هو زمن معايشة الأحداث الصادمة، الناتجة عن نكسة يونيه ١٩٦٧. في هذا النوع من الكتابة الروائية يلعب انعدام التسلسل الزمني دورا رئيسيا. إن الأحداث تتحرر من التتالي الزمني الخالص الذي كان يمكن أن يربطها بأحد وجوهها، للتقارب بكل الأشكال، ويواجه بعضها بعضا في ضرب من الحاضر الأبدي حاضر يتنازل فيه النظام الزمني عن مكانته لنظام تشكلي.

الزمن في الرواية على ما يعرفه من توقف وتعطل فهو متحرك في عدة اتجاهات، بحركية وعي أبطال الرواية واستدعاؤهم لأزمنة أخرى هي التي تقع فيها النصوص التي يستدعونها. والرواية تقدم سردها بضمير الغائب، فالسارد يقدم الأحداث في الزمن الحاضر وفي لحظة طرواتها والانفعال بها، مما يشحنها بشحنة من القلق والحزن والدهشة والانبهار، وهو ما يتوازى مع وضعية الحرب: "وتختلط أصوات الطلاب العرب في الجامعة في بيروت بأصوات العرب في القدس بأصوات بحارة الهولندي الطائر. يود لو يرتفع عاليا مثل بقية الأصوات. ويشعر بقشعريرة في بدنه. بلاده أمام امتحان". (الرواية ص ٣٢) / "يدخل عزمي عبد القادر إلى المستشفى. يعطونه ليشرب ويأكل. يشرب

فقط. بعض الرجال يلتجئون إلى المستشفى ويسلمون أسلحتهم ويلبسون معاطف الممرضين". (الرواية ص ٦٤)

يُحَقِّقُ التقطيع السردي النقلة من حدث إلى آخر، ومن مكان إلى آخر، من (القدس) إلى (بيروت) إلى (أريحا). يبرر هذا التقطيع السردي أن الرواية وإن كانت تحفل بشخصياتها الأساسية فإنها تهتم أيضا بحشد هائل من الشخصيات الروائية الأخرى التي تعيش حالة الحرب. فالسارد ينتقل بالأحداث من مكان إلى آخر ومن شخصية إلى أخرى، والزمان واحد هو زمن الحرب.

الرواية لا تتوفر على حكاية أساسية ترتبط بوحدة الحدث والزمان و المكان، وتتفرع إلى تفاصيل تخدم هذه الوحدة، بل إنها تتكون من حكايات تتكامل وتنبني، وتُوَسِّعُ من الأحداث في حدود زمنية ضيقة، لا تبتعد عن فضاء الحرب، وإن كانت تنتقل من فضاء إلى آخر، والمشترك بين تلك الفضاءات هو حالة الحربكما تعيشها الشخصيات.

١- حكاية رمزي صفدي:

تمتد هذه الحكاية خلال اتساع أحداث الرواية، وعبر تنقل "رمزي" بين (بيروت) و(عمان)، بين شقته ومكتبه في الكلية كأستاذ جامعي. ومن شوارع (بيروت) إلى أغوار (الأردن)، حيث يحمل كمية التبرعات التي جمعها للاجئين، وعبر علاقاته الواسعة بكل من "باميلا"و"الدكتور بشير" و"نادر حمداني" وغير هؤلاء. منذ الصفحة الأولى من الرواية يتعرف القارئ على "رمزي" كشخصية فاعلة في الرواية، مشدودة إلى واقع الحرب وإلى صدمة الوعي الحادة التي خلقتها مفاجأة الهزيمة. من هنا فهو يكتشف الواقع الجديد بدهشة ومرارة: "النهر بلا جسور، والعبور ممنوع. الحزن يجتاحه (...) وجوه الرجال حزينة ومخطوفة. يجد صعوبة في السير على الأرصفة وعبور الشوارع الكثيرة الازدحام، ولكن الهدوء، رغم الازدحام، يغمر كل شيء. هذه ليست عمان التي تعرفها. صخب الحياة مات. يتطلع إلى جبل الأشرفية. مئذنة الجامع الكبير ترتفع

ضد سماء زرقاء توشحها غيوم بيضاء صغيرة". (الرواية ص ٩).

يتجه رمزي نحو (جبل عمان) بواسطة طاكسي. صراخ "طه كنعان" يلاحقه. يرحل إلى (عمان) مع وفد من الطلبة لتقديم المساعدات التي جمعها للاجئين. إلا أنه يظل مثل كل شيء حوله، مفتتا ومذهولا، إنه مغموس في هذا الواقع المرير بالرغم عنه". (الرواية ص ١١). هكذا تخيم مشاعر المرارة والقلق على نفسية "رمزي"، ممزوجة بالرغبة في تجاوز ما حدث: "يزحف متسلقا الجبل المنحدر تحت أثقال الماضي. إنه بذنوبه ويريد أن يتحمل هذه العقوبات الرهيبة. يعلن أسفله ويرضي بعذاباته. سوف يتحرر من ذنوبه و ضعفه. إنه يترك محيطات اليأس وراءه، ويستضئ بنجوم الجهات الأربع (....) إنه آسف على ما فعل، وعلى ما لم يفعل، لا يود أن يسمع النواح، بل الصراخ. لا يود أن يرى رضوضا، بل غضبا. الحلم لن يهجر وجهه". (الرواية ص ١٣/١٢)

هكذا يتعذب رمزي ويشعر بالمسؤولية. ينتقل بين المدارس والمستشفيات لتقديم ما يمكن من المساعدة.

يتم بناء هذه الحكاية عبر زمن دائري، يبدأ من نهاية الحرب، والهزيمة العسكرية تجاه العدو الإسرائيلي الذي ألحق العار بالجيوش العربية، واحتل أراض عربية أخرى أضافها إلى ما احتله في حرب ٤٨. من ثمة تلتف الأحداث حول زمن الحرب: بداية ونهاية ونهاية وبداية، فالحرب تنتهي ولكن بدايتها تظل مذهلة وحاضرة في وجدان الشخصيات، وما كان يمكن أن يحقق نصرا ساحقا على العدو. لكن ما انتهت إليه الحرب من هزيمة هو ما يجعل بطل الرواية "رمزي صفدي" مذهولا بتلاحق الأحداث وتسارعها، مرهونا إلى سؤال: ماذا يجب عليه أن يفعل؟ ومرهونا أيضا بالانتماء إلى الواقع العربي ومحاولة تغييره. وهو يقرر أن ينسى رغباته الصغيرة، ويتجاوز علاقته بفاتنة وشلتها. تتوقف الدروس في الجامعة بسبب الحرب وانشغال الطلاب بها، وتفتح الحوارات بابا واسعا للتعليق على أحداث الحرب. يتعرف "رمزي" على "باميلا" ويشاطرها مسكنه، و يتم استرجاع بعض التفاصيل الخاصة برمزي، إذ يقدمها السارد هكذا:

"لقد عاد إلى بلاده منذ سنتين. ماذا يفعل؟ يحب التعليم الجامعي. يحب أن يتباحث مع تلاميذه. يطمح أن يقوم بمزيد من الأبحاث حول مواضيع مثيرة. غير ذلك ماذا يفعل لبلاده؟ منذ بدأت الحرب و هو يشعر أنه قدرة معطلة. جميع أبناء بلاده إمكانيات معطلة. لا مؤسسات. لا تواصل. لا تنظيم. لا أحد يعرف ما دوره. الدولة لا تريد أن يكون لك دور...". (الرواية ص ١١١)

في اليوم الخامس من القسم الثاني من الرواية يحاصر "رمزي" بسيل من الشباب المتظاهر احتجاجا على استقالة جمال عبد الناصر. يخرج من الحصار وصورة عبد الناصر ملصقة على زجاج سيارته. في اليوم السابع يبدأ الانتقال من (بيروت) إلى (الأردن)، حيث يتتبع آثار الحرب وانعكاساتها على اللاجئين. إنها صدمة الوعي التي تقود "رمزي" إلى إعادة النظر فيوضعية الإنسان العربي، كمنهزم في حرب مع عدو محتل ومتغطرس، وإن كانت الهزيمة هزيمة أنظمة عربية فهي بالتبعية هزيمة للشعب العربي، لأنه هو الآخر يخضع لسيطرة العقلية العشائرية المرتبطة بمظاهر المجتمع الرعوي، كما هو خاضع لسيطرة الحكام والأنظمة السياسية التي لا تخطط لنمو الحياة الاجتماعية، من خلال تشغيل الأطر وتوظيف العقول وتحريك الطاقات. يتحول وعي "رمزي" اليائس إلى وعي ثوري، بعد أن واجه أحداث الحرب: "يسأل رمزي نفسه لماذا لا يصير فدائيا". (الرواية ص ١٥٧)

هكذا تكون حكاية "رمزي صفدي" في الرواية قد حققت منعطفا هاما في تحول وعيه السياسي والاجتماعي، تحت تأثير مشاهداته ومعاناته لواقع الحرب.

٢- حكاية باميلا أندرسون:

صديقة "رمزي"، "عَرَّفَهُ صديقه "بشير منصور" بها وبزوجها، أخبره أنهما رسامان من (الهيبز) يقومان برحلة حول العالم، مع أنهما لا يملكان من المال إلا القليل، وأن الزوج شكا له من مرض يعتقد أنه نفسي، كانت صديقتهما "كاثي" قد أخبرته أنها لا تتفق مع زوجها وأنهما يختلفان طيلة الوقت". (الرواية ص ٢٤). مع هذا التعارف بين

"رمزي" و"باميلا" نجدها تدخل في سياق حكاية"رمزي". يلتقي بها في الجامعة ويتعرف على بعض أفكارها السياسية، وعلى رغبتها في المشاركة في مظاهرة ضد الحرب وضد التدخل الأمريكي، وتعلل ذلك قائلة "بلادي مجنونة، أمريكا مجنونة. ما تفعله في الشرق الأوسط لا يختلف عما تفعله في فييتنام". (الرواية ص ٥٠).

خلال إقامة "باميلا" مع "رمزي" تتطور علاقتهما إلى مزيج من العاطفة والممارسة الجنسية والنقاشات السياسية الدائمة. يكون زوجها قد رحل متعللا بمرضه، وهو يطلب منها بواسطة الرسائل أن تعود، لكنها لا تستجيب له، لأنها لا تريد أن تغادر منطقة الشرق الأوسط. "لا يفهم رمزي لماذا ترفض أن تترك مثل بقية الأمريكيين. معظمهم تركوا. الذين لم يتركوا التجأوا إلى القرى في الجبال وظلوا في منازلهم" (الرواية ص ٥٧). ويفكر رمزي في أنها ربما تكون جاسوسة، لكنه يتدارك أنها لا تستطيع أن تحصل منه على أية معلومات، وأخيرا تشارك "باميلا" في رحلة الطلاب والأساتذة إلى (الأردن) لتقديم العون اللاجئين.

٣- حكاية طه كنعان:

تتقاطع حكاية "طه كنعان" مع باقي الحكايات الأخرى. نكتشف في القسم الأول من الرواية أنه محروق بالنابالم. ابنته "لبيبة" ماتت حرقا بالنابالم أيضا، قبل أن تبلغ الرابعة، كما أصيب ابناه "درويش" و"عدلا" بعد أن غادر بيته مع أفراده عائلته عائلة أخيه "عصام كنعان". من (أريحا) يعبرون الجسر، يعد مناقشات طويلة يحاول من خلالها أن يتشبث "طه" بضيعته وأرضه، ويعبرون النهر متفادين الطريق العمومي الذي تلاحق عبره الطائرات الإسرائيلية أرتال المهاجرين. لكن "طه" قد حاول قبل هجرته أن يساهم في الحرب بتنظيم المقاومة الشعبية والدفاع المدني، فقد حصل على مائة بندقية وزعها على سكان الأحياء بالتساوي، بينما يفوق عدد المتطوعين ذلك بكثير. يتجه نحو دار البلدية، ومركز الإطفاء، ليواجه التلفون الذي لا يرد، والحارس الذي هرب، يحاول "طه" أن يكافح النار. لا يريد أن ينزح بأهله فيفقد مزرعته وبيته. يمشي نحو البيت ولا يجد أحدا. يلحق بأهله فيجد زوجته وأولاده مع أخيه عصام في اتجاه الضفة الشرقية.

طائرات العدو تزعق فوق رؤوسهم، تنحني وترمي بالقنابل، وكان قد رأى وجه الطيار الإسرائيلي وهو يضحك، ويعاود الغارة، ينتهي "طه" في المستشفى.

٤- حكاية عزمي عبد القادر:

يشارك "عزمي عبد القادر" في مظاهرات (القدس) تهليلا لبوادر الانتصار في الحرب. أطفاله الأربعة ولدوا في الأسر، تبدو العودة إلى (حيفا) أمرا ممكنا بعد ظهور بوادر النصر العربي. يعود "عزمي" إلى حيهم فيجد عائلات كثيرة تمر تاركة القدس. لقد تهدم منزله وتحول إلى أنقاض. يساعده بعض الجيران في البحث تحت الأنقاض عن أفراد عائلته: " امرأة تصرخ بصوت مرتفع ذارعة بين الحجارة والبناء تنوح (...) يتأكد عزمي أنها ذارع ابنه الصغير حسني (...)، ويعود عزمي ينقب تحت الركام عن زوجته وأطفاله الثلاثة الباقين (...)، وفجأة ارتطمت يد عزمي بقدم أحد أطفاله فتراجع إلى الوراء، ثم انكب ينقب بعصبية وسرعة. رفع قطع الخشب والحجارة. وأغمض عينيه. زوجته ممددة دون حراك وقد احتضنت الأطفال الثلاثة، يندفع نحوهم يتمرغ قربهم. يشهق...". (الرواية ص ٥٣/ ٥٤)

تتطور حكاية "عزمي عبد القادر" في اتجاهين:

الأول، حينما يأتي إلى المستشفى ويرفض أن يرفض أن يأكل أو يسلم رشاشه للأب "بول"، وينظم بمساعدة أحد الرجال غارة على الجنود الإسرائيليين المرابطين قبالة المستشفى، ويفر سالما.

والثاني، تفتيش من طرف أفراد الجيش الإسرائيلي، مما يدعو الأخت "تريز" إلى قيادتهم إلى إحدى الغرف، حيث تطلعهم على زوجة عزمي تتمسك بأولادها الثلاثة وهي ميتة، قصد مواجهتهم بالجرائم غير الإنسانية التي يرتكبونها، وتحملهم مسؤولية سرقة سيارات إسعاف المستشفى لعرقلة دفن الجثث. يستمر عزمي عبد القادر "يحارب في شوارع (القدس). لم يسأل عن حياته ينتقل من مكان إلى آخر، يختبئ وراء الأبواب والنوافذ يبحث عن وجه جندي إسرائيلي " (الرواية ص ٨٦)

٥- حكاية نعمت عبد الرحمان:

تنتمي "نعمت" إلى سكان (بيت نويا). رحل خطيبها إلى فرانكفورت، وهي تتمنى لو كان معهم ليشاركهم فرح انتصار العرب في الحرب مع إسرائيل. تجلس مع والدها وأمها وأختها عائشة وصديقتها "فتيحة" في شرفة البيت يستمعون جميعا إلى أصوات الرصاص والمدافع ويراقبون النار تحتهم تنطلق باتجاه القدس. يطمئنون جميعا إلى أن العرب ينتصرون، لكن صدمة الهزيمة تفاجئهم، والناس يتراكضون إلى الحقول يحملون رزما على رؤوسهم ولا يتطلعون إلى الوراء، وفي طريق الهجرة تداهمهم الأضواء والانفجارات كما تلاحقهم غارات الطيران بالنابالم.

٦- حكاية أبي رزق و أم رزق:

رحل المرح عن وجه "أم رزق"، لكنها تطلب من زوجها في سهرة في بيت "خالد عبد الحليم" أن يروي خرافة الضبع والعروس، وعندما يرويها في تلك السهرة، يعانيان ظروف الحرب ويحملان أطفالهما وفراشا وصرة ثياب، ثم يصلان مع أطفالهما إلى (عمان).

"يتكومون في زاوية في غرف إحدى المدارس. أو رزق لا يزال مضبوعا. خاض نهر الأردن، ولكن مياهه لم تغسله من بول الضبع. لا يزال البول عالقا به. ووقع عند صخرة، ولكنه لم يخرج". (الرواية ص ٨٣/ ٨٤)

إذا كانت حكاية "أبي رزق" و"أم رزق" لا تختلف في شيء عن حكايات النازحين بسبب الحرب، فإنها تقدم للقارئ خرافة الضبع والعروس، وبواسطة الحكي الشعبي.

غير هذه الحكايات كثير في الرواية، فهناك مثلا، حكاية "أم ماهر"، و"حكاية مُحَمَّد بيي"، وحكاية "عبد الله اسماعيل". بالإضافة إلى إشارة الرواية للأحداث التي تقوم بها شخصيات أخرى كتوجيه العون للاجئين الذي يقوم به طلاب كثيرون.

النظر في هذه المكونات الحكائية، ومن خلال الشخصيات الفاعلة فيها، يبرز طبيعتها وتدخل السارد في تنظيمها روائيا، وهو ما يؤكد على خصوصيتها الواقعية

التخييلية، وتشكيلها للنص الأساسي في الرواية، والذي يوجد غير معزول عن نصوص الرواية الخارجية.

نصوص الرواية الخارجية

تقوم الرواية بإعادة إنتاج مجموعة من النصوص الخارجية، عبر احتوائها وتحويلها واختراقها، ويبلغ عددها(٧) سبعة نصوص، هي التي نصفها في جملتهافيما يلي:

١) تختلف نصوص الرواية الخارجية من حيث الأهمية الفنية والدلالية، ومن حيث المساحة التي تشغلها في الرواية على مستوى الصفحات المكتوبة. كما تختلف من حيث طرائق تشغيلها داخل المعنى الروائي. ف"أسطورة الهولندي الطائر"، تمثل حضورا هاما وأساسيا، وكذلك "حكاية الضبع والعروس"، بالمقارنة مع نصوص أخرى لا ترقى إلى نفس الأهمية، كأشعار "إليوت" و"ديلن توماس" و"نص ألف ليلة وليلة". فالتفاعل الحاصل بين نص الرواية الأساسي وبين هذه النصوص، يتفاوت من حيث درجة الاستقطاب، ونوعية التشغيل الوظيفي، وطرائق البناء للمعنى، وهو ما يجعلنا ننظر إلى الحضور المتميز للنصين المشار إليهما.

٢) تتعدد الحقول المعرفية لهذه النصوص وتتنوع، كما تختلف أزمنتها ونوعيتها: (شعر/ حكاية شعبية/ نص مقدس/ أسطورة / نص صحفي..). الرواية بهذا التعدد والتنوع في نصوصها الخارجية تسعى إلى تَمَلُّكِ زِمَامِهَا عليها، رغم تعدد وتباين انتمائها إلى تلك الحقول المعرفية، وهو زِمَامٌ يبدو كالمعبر، أو كالصراط، أَرَقُّ من شعرة، لكنه بَانٍ لكل التبنينات الممكنة، ومحطم لقداسة تلك النصوص، ومُخْرِجٌ لها من حدودها إلى أن تصبح تخوما، كما يصبح النص الروائي بِرُمَّتِهِ تُخُوما لا تقيم الحدود بين نصها الأساسي وبين تلك النصوص الخارجية.

٣) تتشابك النصوص الخارجية وتتداخل مع العناصر الحكائية للنص الأساسي للرواية. وفي هذا التداخل والتحاور ما يحقق أبعادا جديدة للنصوص الخارجية، تكتسب معانيها من أبعاد الشخصيات الروائية، ومن الحدث الروائي، ومن زمن الحرب،

ليتحقق نوع من التلاحم بين نص الرواية الأساسي وبين نصوصه الخارجية.

لكن القراءة الواعية تسعى في الكشف عن مسألة جوهرية، وهي ما يمكن أن تكون الرواية قد مارسته من احتواء وخرق وتحويل للنصوص الخارجية، في اتجاه تَمَلُّكٍ جديد لمعناها، هو الذي اشتغلت عليه أدبيتها، كما اشتغل عليه تَكَوُّنُهَا من مغامرة الكتابة التناصية. معلوم أن تلك النصوص الخارجية لها وجودها الأصلي، في مَضَانِّهَا الأصلية، ولذلك الوجود ما يمنحها من معان ودلالات. لذلك، فإننا نحتاج في هذه القراءة إلى الكشف عن المفارقة بين وجود النصوص الخارجية في أصلها وبين اشتغال الرواية عليها من أجل أن تمارس عليها الاحتواء والخرق والتحويل. يتطلب هذا الوضع القرائي أن نبدأ بتوصيف النصوص الخارجية.

النص الخارجي الأول: أسطورة الهولندي الطائر

هي أسطورة الهولندي الطائر الذي حكمت عليه الآلهة بالنفي في البحار، لأنه أقسم أن يدور حول جبل تحيط به العواصف، وظل الهولندي منفيا في البحار لا يصل البر، حتى سُمح له بالعودة إلى اليابسة مرة كل سبع سنوات للبحث عن امرأة تخلص له، وبذلك يتخلص من النفي، وفي كل مرة كان يعود يائسا خائبا، يضعف متشبثا برؤية البر.

يكون "فاغنر" قد وظف هذه الأسطورة في عمله الأوبيرالي كما تقدم الرواية ذلك. والأوبرا هنا هي النص الخارجي الذي يحكي حكاية الطائر الهولندي الطائر: "أمس كان يصغي إلى الأوبرا التي استوحاها فاغنر من أسطورة تدور سفينة لا يمكنها الوصول إلى ميناء، وهي لا تزال تبحر منذ الأزل. كان الهولندي الطائر أقسم أنه سيدور حول جيل تحيط به العواصف العاتية وإن اضطر أن يبحر حتى يوم القيامة. وغضبت الآلهة أو الشياطين عندما سمعت قسمه فحكمت عليه أن يبحر منفيا إلى الأبد ولن تحل عنه هذه اللغة ما لم يجد امرأة تخلص له حتى الموت. مسكين هذا الهولندي الطائر. في كل مرة زار البر، كان يعود إلى البحر أكثر يأسا وخيبة. إنه اليوم متعب من نفيه وتجواله العبثي

أكثر من أي يوم مضى. تحمل عذابات لا أسماء لها فوق مياه متوحشة مقفرة. جسده أصبح كفنه. الموت والحياة يرفضانه. آلامه عميقة كالبحار التي يتجول فوقها. سفينته تحمل كنوزا لا تقدر بثمن، ولكن قلبه ينضب من الأمل". (الرواية ص ٢٩/٢٨).

النص الخارجي الثاني: أسطورة الفردوس الأرضي

وهي مستقلة من الكوميديا الإلهية ل"دانتي"، حيث إن عبور (المطهر) لابد أن يوصل إلى (الفردوس الأرضي). و(المطهر) رحلة أمل، هو خطوة الوصول إلى (الفردوس). الرواية تجعل "دانتي" يكلم "رمزي صفدي": "يقول له دانتي إن اهتزاز الجبل احتفال بانبعاث الأرواح. بعد أن تعبر الأرواح النار تصبح سيدة نفسها، وتمتد أمامها أنهر وغابات و موج مزهرة تحيط بالفردوس الأرضي. موسيقى تقبل نحوها من خلال الغابات الشرقية. يخترق الغابات مع الأرواح. القمة تبدو في الأفق، إنما يظهر له كأنه حبيس مسافات طويلة قبل أن يصل. المهم أنه يسير وأنه يرى. يتكون له ظل. يريد أن ينمو وينتشر فيئا على العالم. يجب الحوار مع الأرواح المسافرة نحو القمة حيث يوجد الفردوس الأرضي". (الرواية ص ١٥).

النص الخارجي الثالث: التوراة

تبدأ الرواية بالمقولة التوراتية التالية: "العالم ماء، والظلام يغمر كل شيء". (الرواية ص ٩). ومن هنا فهذا النص الخارجي يستند إلى أسطورة خلق العالم كما يرويها سفر التكوين.

يتنامى هذا النص الخارجي مع المحكي الروائي، من خلال السارد، وعن طريق الوصف. حيث تلعب العناصر المكونة لخلق العالم: الماء، الظلام، الشمس، القمر.. دورا تأثيثا للفضاء ببعديه: السماوي والأرضي. النص التوراتي يحضر من خلال قراءة "باميلا" للتوراة، وما تستشفه هذه القراءة من حضور لبعض أجزائه، وخاصة منها ما جاء في الإصحاح الرابع والثلاثين من سفر التكوين. يقول هذا الإصحاح: "إن دينا ابنة يعقوب خرجت إلى الحقول فشاهدها شكيم ابن حمور الحوي، أمير البلاد، فأعجب بها

وأخذها واضطجع معها. لقد أحب الفتاة ولاطفها. وكلم شكيم والده طالبا منه أن يأخذ له دينا زوجة. وسمع يعقوب أن شكيم يحب دينا ابنته. ولما كان بنوه في الحقل سكت حتى جاءوا. وخرج والد شكيم إلى يعقوب وأبناءه وأعلمهم أن ابنه قد تعلق بدينا. وطلب أن يعطوه إياها زوجة قائلا: صاهرونا. أعطونا بناتكم فنعطيكم بناتنا. تسكون معنا وتكون أرضنا قدامكم. اسكنوا واتجروا فيها وتملكوا إلخ..". (الرواية ص ٩٦/٩٣)

النص الخارجي الرابع: أخبار الإذاعة والصحف وخطب الملك حسين وجمال عبد الناصر

تحيل الرواية على كثير من الأخبار السياسية التي تتعلق بالحرب، كما تناقلتها الإذاعات والصحف.وتحيل أيضا على خطب "الملك حسين" و"جمال عبد الناصر"خلال الحرب وبعدها. وهذا النص الخارجي يتكون من عدةأجزاء تنتشر على مساحة الرواية ويبلغ عددها (٢٩) تسعة وعشرين جزءا، الأمر الذي يوضح ضخامة حضور هذا النص الخارجيفي الرواية.

كتقنية سردية يلجأ السارد إلى مواكبة تطورات الحرب عن طريق النص الخارجي مما يحقق للرواية ارتباطها بالزمن الخارجي الموضوعي وبالأحداث التي تتحول من وهم الانتصار إلى واقع الهزيمة. نسوق بعض النماذج من هذا النص الخارجي:

أ ـ "وتخفت الأصوات فجأة، فقد ارتفع المذياع بنبأ جديد. الجميع يتطلعون إلى مكبرات الصوت التي وضعها الطلاب على شرفات إحدى القاعات لتحمل آخر الأنباء للمجتمعين في باحة الجامعة. ويقول المذيع بحماسة إن القاهرة أعلنت منذ لحظات عن إسقاط ٤٤ طائرة للعدو). فارتفعت أمواج الأصوات مزبدة مهللة للنبأ ". (الرواية ص ٢٨).

ب ـ "وهز رمزي رأسه دون أن يعلق. يسمع المذياع: الأردن وسوريا أعلنتا حالة الاستعداد للهجوم الفوري". (الرواية ص ٢٨)

ج . "يتناول مجلة التايم الأمريكية، ويقول: أود أن أعرف ماذا فعل العرب لفلاح في ولاية أيوا فيكتب لرئيس تحرير هذه المجلة قائلا: (ليذهب العرب إلى الجحيم) لماذا يريد هذا الفلاح الأمريكي أن يكون مصيرنا الجحيم ؟ ". (الرواية ص ٧٦/٧٥)

د . "وقد أعلن الملك حسين بمرارة عن أساه على الذين فقدوا وقال: "إن النكسة التي أصابتنا هي أعظم من كل احتمال، وأن النكسة مهما عظمت ستبعث في نفسنا العزم لا يلين، وسنبني ونعلي على البناء من جديد، وسنضع بعرقنا ودموعنا وجهدنا المعجزة مرة أخرى لنتثبت للدنيا أن المصيبة هي محك الرجولة، إننا نحاول الآن أن نبقي متجاورين مع قرار مجلس الأمن. أما إذا قرر العدو استئناف العدوان، مرة ثانية، فسنقاتل حتى آخر جندي مهما كانت النتائج فمعنوياتنا عالية. إما أن نعيش بشرف أو نموت بشرف من أجل أمتنا وحقوقنا (..) " (الرواية ص ٩٨)

هـ . "وينتبه رمزي إلى أن موعد حديث عبد الناصر قد فات. يسرع عند الراديو. يسمعه يتحدث بصوت هادئ خافت حزين لن يألفه من قبل. يقول: (لا نستطيع أن نخفي على أنفسنا أننا واجهنا نكسة خطيرة (..) ويتابع: (أقول لكم بصدق وبرغم أية عوامل قد أكون بنيت عليها موقفي في الأزمنة أنني على استعداد لتحمل المسؤولية كلها. ولقد اتخذت قرارا أريدكم جميعا أن تساعدوني عليه، لقد قررت أن أتخلى تماما ونهائيا عن أي منصب رسمي وأي دور سياسي وأن أعود إلى صفوف الجماهير أؤدي واجبي معها كأي مواطن آخر". (الرواية ص ١٢٥).

النص الخارجي الخامس: خرافة الضبع العروس

يسردها "أبو رزق" بتحفيز من زوجته "أم رزق" في سهرة أقيمت ببيت "خالد عبد الحليم". إلا أن هذه الخرافة تظل حاضرة في الرواية ومن خلال عدد من الأجزاء التي تكون هذا النص الخارجي. والرواية تسمي هذا النص الخارجي مرة خرافة وأخرى قصة:

"لا تريد أن يروي أبو رزق خرافة الضبع والعروس". (الرواية ص ٢٦)

إن "القصة" أو "الخرافة" تنتمي إلى الذاكرة الشعبية ولما تتوفر عليه من عجائبية وإدهاش. نتعرف على هذه الخرافة في الرواية على الشكل التالي:

"وتتطلع أم رزق إلى زوجها، لا يبدو أنه يفهم. تلح عليه أن ينجز الحضور قصة الضبع والعروس. ابتسامة بله تربض في وجهه. يتمنع. تلح عليه. يقول: كان. كان ما. كان ما كان. كان. كان في عرس.عرس العروس. العروس ركبت على الحصان. حصان. ركبت على الحصان. حصان. حصان أصيل في الطريق. في الطريق. الطريق. هجم عليها ضبع. ضبع. ضبع كبير. كبير. كبير. خطف أصيل في الطريق. الطريق. هجم عليها ضبع. ضبع. ضبع كبير. كبير. كبير. خطف الضبع. خطف العروس. خطفها. خطفها. حملها للمغارة. مغارة. وقرطها.

ترتفع الضحكات. تضحك أم رزق وتسأل. شو؟ شو ؟ ويقول خالد: فسر للجماعة يا أبو رزق.فسر. فسر.

ويستمر أبو رزق. قرطها. قرطها. يعني. قرطها. وسمع العريس. سمع العريس. سمع. أخذ البارودة. بارودة. راح للمغارة..". (الرواية ص ٢٧/٢٦)

تتنامى خرافة الضبع والعروس وتتداخل مع الحكاية الأساسية للرواية.

النص الخارجي السادس: شعر اليوت وديلان توماس

يأتي شعر "إليوت" على لسان "رمزي صفدي"، تردده معه "باميلا"، والمقصود هنا بالذات قصيدة: "الرجال الجوف" ونلاحظ كيف نستحضر الرواية هذا النص الخارجي:

"لا يمكنه أن يسيطر على مصيره، لا شيء يمكن أن يكون أكثر عبثا من ذلك. ويردد بالإنجليزية مقطعا من شعر س إليوت.

نحن الرجال الجوف

نحن الرجال المحشوون

متساندون بعضنا إلى بعض

قبعة ملأى بالقش. وا أسفاه". (الرواية ص ٨٨).

أما شعر "ديلان توماس"، فيأتي عن طريق الأسطوانة التي تجدها "باميلا" في بيت "رمزي":

"تتجه إلى الزاوية وتلتقط أسطوانة تفول: يجب أن تسمع هذه القصيدة. لا يشعر برغبة في الاستماع إلى أي شيء. ولكنه يصغي. صوت الشاعر "ديلان توماس" يجلجل كالعاصفة:

(ولن تكون للموت سيطرة الرجال. الموتى العراة سيوحدون مع الإنسان في الريح والقمر الغربي". (الرواية ص ١٢٦/ ١٢٧).

النص الخارج السابع: ألف وليلة ونص الزير سالم

يدخل نص "ألف ليلة وليلة" ونص الحكاية الشعبية في سياق الحكي مرتين، ولكل واحدة منها وضيفة في الرواية. ففي المرة الأولى يشير النص الخارجي إلى بعض أقاصيص "ألف ليلة وليلة" عن طريق استذكارات "رمزي" الممزوجة بحديثه الخاص عن الخيبة والوقوع في الخدعة:

"أقاصيصك هي التي خدعتني يا شهرزاد. صدقت اعتمدت على الفانوس السحري وخاتم لبيك. باسمهما دخلت المعركة وحاربت. الفانوس السحري لم يضئ ولم يخرج منه العفريت يا علاء الدين. خاتم لبيك لم يلب النداء ". (الرواية ص ١١٣/ ١١٤)

أما المرة الثانية التي يحضر فيها نص "سالم" كنص خارجي، ويتحقق ذلك في فضاء المقهى الشعبي الذي يدخله فريق الطلاب الذين جاءوا إلى الأردن لمساعدة اللاجئين:

"وفجأة يقفز غيث إلى مكان مرتفع وصرخ: كان ما كان في قديم الزمان كان في زير نسوان.

الأعناق تتطاول نحوه، تموت قرقرة النراجيل، وتسكت طقطقة المسابح ويكمل

غيث: كان الزير أبو ليلى المهلهل جالسا في صدر الديوان، فأقبل من قال إن الأعداء يهاجمون الرجال والأطفال والنسوان. وامتشق الزير مهنده، ورفع في وجه السماء زنده، وقال: يا عرب، ما كان منكم جبان، فإني والله العلي العظيم لأدحرج الرؤوس كالتيجان، وأجعل أحذيتنا لهامات الأعداء تيجانا ". (الرواية ص ١٥٨)

نلاحظ أن هذه النصوص الخارجة تشتغل داخل النص الأساسي، وأنها أيضا، تتعلق بحالة الحرب، بسخرية مُضْمَرَةٍ من بطولة وهمية لا تتحقق في الواقع، وهي لا تتحقق إلا في خيال الحكاية.

الاشتغال التناصي

بعد الكشف عن السياق السردي الذي تدخل فيه النصوص الخارجية النص الأساسي، المكون من مجموع الحكايات المتمحورة حول معاناة الحرب، وما تنهض عليه هذه الحكايات من شخصيات وأحداث وتفاصيل، وبعد سياسي كخطاب مباشر، فإننا نسعى إلى تتبع اشتغال هذه النصوص الخارجية داخل النص الأساسي، واحدا بعد الآخر، وإن كانت الرواية تجعل السرد يتناوب على استحضار هذه النصوص وتحقيق نوع من التداخل بين نصها الأساسي وبين نصوصها الخارجية.

لمعرفة كيفية اشتغال النصوص الخارجية لجأنا إلى معرفة الوسيط الذي يتم عن طريقه إدخال النص الخارجي.

الوسيط

الوسيط هو الرابط بين النصوص الأساسي وبين النص الخارجي، وعن طريقه يدخل النص الخارجي إلى الرواية. وهو ينتمي إلى النص الأساسي، لكنه يرتبط بالنص الخارجي ويدفعه ويحركه نحو التدرج والتنامي واحتلال الموقع داخل شبكة العلاقات النصية. كل نصوص الرواية الخارجية تمر عبر وسيط معين، يكون مرة هو السارد، وأخرى هو "رمزي"، و"أبو رزق"، "أبو غيث"، كشخصيات روائية. ولهذه المسألة دلالة خاصة، فالبعد التناصي ينجز عن طريق أحد هؤلاء الوسطاء، وهو الأمر الذي يسد

ثغرة كبرى في البناء الروائي. عن طريق الوسيط يتم إدماج النص الخارجي وتشغيله والتدرج به عبر الأجزاء التي يتكون منها، إلى نهاية الرواية:

١) أسطورة الهولندي الطائر:

بدء من عنوان الرواية: "عودة الطائر إلى البحر" نلاحظ أنها تشغل"أسطورة الهولندي الطائر" في هذا العنوان. فالطائر الهولندي هو موضوع الأسطورة، والبحر هو المنفى. أما العودة فهي مرتبطة بالخيبة وضياع أمل اكتشاف البر والوصول إليه. مع عنوان الرواية، يحضر رمز النكسة وخيبة العرب بعد أملهم في النصر على إسرائيل، تماما كخيبة الهولندي الطائر في اكتشاف البر. الوسيط بين هذا النص الخارجي وبين النص الأساسي هو "رمزي صفدي"، فعن طريقه تدخل "أسطورة الهولندي الطائر" إلى الرواية، وحيث يستمع إلى هذه الأوبرا التي استوحاها فاغنر من أسطورة تدور حول سفينة مسحورة لا يمكنها الوصول إلى الميناء، وهي لا تزال على تلك الحال منذ الأزل (الرواية ص ٢٨).

مادام "رمزي" هو الوسيط في دخول نص الأسطورة إلى الرواية، فإننا نلاحظ امتداد أبعادها في وعيه، ودخولها أيضا، في سياق السرد الروائي.

فالرواية وقبل أن تعرض الأسطورة، تقدم لنا مقطعين سرديين لهما علاقة كبيرة بها، وهما:

أ ـ " أحس كأنه ربان سفينة صغيرة تستعد لعبور محيط لم يعبره أحد من قبل. واضطرب عندما خطر له أنه ربان سفينة، فهو لا يملك السلطة ولا يعرف مكان الدفة ولا يسيطر عليها". (الرواية ص ١٩)

ب ـ "فجأة يتداعى إلى ذهنه أن بلاده هولندي طائر. أصوات الطلاب تشبه أصوات البحارة عندما رأوا البر". (الرواية ص ٢٨)

يكون السرد قد مهد لإدماج هذه الأسطورة، كنص خارجي، في نص المحكي، ويتم هذا التمهيد بطريقتين:

أولا: دور السفينة في تشكيل وعي "رمزي صفدي"، وتأملاته، وبذلك يصبح رمزي معادلا للربان. أما المحيط فلم يعبره أحد من قبل، كإيحاء بالمخاطرة والإقبال على مغامرة صعبة. حضور الأسطورة في وعي "رمزي"، هو ما يعبر عنه المعجم الذي يستخدمه السارد، وهو يتحدث عن رمزي: (الربان/ السفينة/ المحيط/ الدفة/ الهولندي الطائر/ أصوات البحارة/ البر).

ثانيا: تصبح البلاد العربية بمحنتها معادلة للهولندي الطائر في محنته كمنفي داخل البحر. كما تتقابل أصوات الطلاب المهللة للنصر المتوهم مع أصوات البحارة الذين توهموا وصولهم إلى البر بعد رحلة طويلة في البحر.

وبعد أن تكون الرواية قد هيأتنا لاستقبال أسطورة الهولندي الطائر يأتي عرض مكوناتها التي سوف تشتغل في السرد، وهذه المكونات هي:

- غضب الآلهة أو الشياطين.
- نفي الهولندي الطائر في البحر.
- محاولته للخلاص.
- اليأس والخيبة.
- الأمل الذي نضب من القلب.

فتحدي الآلهة ينجم عنه العقاب بالنفي، والمحاولات الدائمة للخروج من البحر ورؤية البر تنتهي كلها بالخيبة، ولكن الهولندي الطائر يستمر في المحاولة دائما، وهذا هو عذابه.

الرواية تجعل هذا النص الخارجي يرتبط بتأملات "رمزي صفدي" وأفكاره التي تتعلق بوضعية البلاد العربية (وفلسطين) في مواجهة حرب عدوانية إسرائيلية ضد وجودها ومكوناتها البشرية والحضارية.

المقابلة

يقابل السرد الروائي بين حدثين: أحدهما ما تتعرض له البلاد العربية من عدوان. وثانيهما ما يتعرض له الهولندي الطائر من نفي دائم داخل البحر.

المقابلة تتحقق في معظم الأجزاء التي يتكون منها هذا النص الخارجي، حيث يصبح هناك نوع من تشغيل العناصر التي تتكون منها أسطورة الهولندي الطائر داخل سياق نغاير يتعلق بوظيفة البلاد العربية في مواجهة حرب يونيه ١٩٦٧، التي كانت حافزا على التأمل و محاولة معرفة الواقع العربي تحت تأثير صدمة النكسة.

لتوضيح اشتغال هذه المقابلة في السرد، كتحقيق لإدماج النص الأساسي (حرب يونيه ٦٧) للنص الخارجي (أسطورة الهولندي الطائر) داخل معناه الروائي، نقدم هذا النموذج:

"يفكر رمزي في أن بلاده سفينة تبحر منذ زمن بعيد بلا هدف فوق بحار الخوف والرعب والجهل ويستحيل عليها الوصول إلى شاطئ ما. الأمواج تتقاذفها وتزلزل أخشابها العفنة، وبحارتها الذين يجهلون الملاحة يصرخون من الأعماق. الملح على وجوههم و في أصواتهم. لا موت ولا وصول. متعبون أكثر من أي وقت مضى من تجوالهم الذي لا حد له، ومن حياتهم التي لا موت في أفقها. غاضبون أكثر من أي وقت مضى من أن حياتهم هي أكفانهم ومن أنهم يتحملون آلاما لا أسماء لها دون في الخلاص، لم يعد غير الغضب، فيثوروا في وجه الشياطين والآلهة مهما كانت النتائج" (الرواية ص ٢٩)

يوضح هذا المقطع كيف تتقابل حالة الهولندي الطائر مع حالة البلاد العربية، كما يعتمد المقطع على المعجم اللغوي للبحر: (السفينة/ الإبحار/ الخوف/ استحالة الوصول إلى شاطئ / تقاذف الأمواج للسفينة/ الملاحة/ الملح على الوجوه/ لا موت ولا وصول/ تجوال لا حد له)، وبذلك يكون النص الأساسي قد احتوى مع هذا المكون اللغوي. أسطورة الهولندي الطائر.

المقابلة تتم عن طريق:

. نفي العربي.

. التعب من التجوال الذي لا حد له (النفي).

. الحياة هي الأكفان.

وتنتهي هذه المقابلة إلى الاختلاف الذي يتم عن طريق:

. أن الهولندي الطائر يائس ينضب من قلبه رغم محاولته المستمرة، أما العربي فغاضب ولم يعد له سوى الغضب والثورة.

الأمل و اليأس:

أيضا فإن الرواية تشغل أسطورة الهولندي الطائر عن طريق تصعيد لحظات الأمل واليأس. وهذا التصعيد يرتبط بوعي "رمزي صفدي"، الوسيط بين هذا النص الخارجي وبين النص الأساسي. فالتصعيد هو انتقاء لأجزاء معينة من الأسطورة، ذات دلالة خاصة، وفي سياق سردي يتوجه داخل المقابلة بين الأمل واليأس.

أ– الأمل:

بتصعيد لحظات الأمل، وتقريبها من الواقع، تكون الرواية قد شغلت جانبا معينا من الأسطورة. فالهولندي الطائر رغم يأسه من الوصول إلى البر، يستمر في عبور البحر بحثا عن خلاص. يعاني "رمزي" من هول الهزيمة العسكرية أمام إسرائيل، ويشهد على العدوان وإصابة المدنيين بقذائف النابالم. لكنه يعرف تحولا أساسيا في وعيه بالحرب وبالواقع العربي، فهو يتحول من مفكر سلبي عاجز عن الفعل الإيجابي إلى مؤمن بالثورة. كل من "الهولندي الطائر" و"رمزي" يحاول أن يتجاوز حالة الإحباط والنفي، ببقاء أمل في تغير الأوضاع. فالرواية تحقق نوعا من التماهي بين "رمزي" و"الهولندي الطائر"، حتى يبدوان شخصا واحدا، مشحونا بالآمال، وخصوصا في الأيام الأولى من الحرب حيث كانت البلاغات العسكرية تشير إلى اقتراب لحظة انتصار ساحق على إسرائيل: "الحرب

أعلنت الآن. الهولندي الطائر يرى البر. مرة أخرى يشرق الأمل من جديد. صخور شاهقة ترتفع من بعيد. يبدو أن السفينة تستطيع أن ترسو بأمان. أصوات البحارة تشق السماء. أصوات طلاب الجامعة فبيروت أمواج تتلاطم وتتعالى مهللة بالعودة ". (الرواية ص ٣٠).

يدخل النصان أحدهما في الآخر. تدخل تفاصيل حكاية البحارة في لحظة الإحساس بفرح النصر العسكري على إسرائيل كوهم ساهمت فيه خدعة الإعلام العربي الرسمي.

ب– اليأس:

باكتشاف حقيقة الوضع العسكري، حيث تتضح الهزيمة بجلاء، ينتج عنها التشريد والتهجير والحرق بالنابالم. فإن حالة "رمزي" تتغير من الأمل إلى اليأس. وبذلك تُصَعِّدُ الرواية من لحظة اليأس في تجربة الهولندي الطائر، وتشغلها في هذا المستوى كمقابل لحالة رمزي:

"لا أمل، إنه يخترع آماله. الآلهة ستمنع عودته. الآلهة لا تريد السلم للذين لا يخضعون لارادتها. الذين حكموا على الهولندي الطائر بالعذاب الأبدي هم أنفسهم الذين حكموا عليه أن ينسلخ عن بلاده وأن ينسلخ عن وجودها و تقذف فوق البحر نحو الغرب ....". (الرواية ص ٦٢)

يلعب الوسيط في هذا النص الخارجي دورا تحفيزيا على تشغيل السرد للعناصر الأساسية المكونة لأسطورة الهولندي الطائر، داخل فضاء الحرب. ويتم ذلك عن طريق المقابلة التي تتعدد حالاتها بين الأمل واليأس.

٢. أسطورة الفردوس الأرضي:

إذا كان النص الخارجي يرجع في الأصل إلى "الكوميديا الإلهية" ل"دانتي" حيث يصور أن المطهر هو الخطوة التي تعبر نحو الفردوس، فإن الوسيط الذي يدخل هذا

النص إلى الأحداث هو "رمزي" و"باميلا" عبر حوار دار بينهما: "يقول رمزي لباميلا:

ـ العرب يعبرون المطهر مع دانتي.

ـ ما هي خطاياهم؟

ـكثيرة. أهمها الجهل العربي.

ـ ترى سيصلون إلى الفردوس الأرضي؟

ـ تقول الأسطورة إن الذي يدخل المطهر لا بد أن يصل إلى الفردوس الأرضي. المطهر رحلة أمل (الرواية ص ١١)

يشتغل هذا النص الخارجي بموازاة مع الأحداث المتعلقة ب"رمزي"، وعبر أربعة أجزاء يتكون منها. وبنفي الآلهة التي يشتغل بها النص الخارجي السابق، نجد أسطورة الفردوس الأرضي تعتمد على نفس النظام: المقابلة– الأمل– اليأس.

ـ المقابلة: تتحقق بين الجبل الذي يعبره "رمزي"، وهو الجبل الذي يشرف على الأغوار ونهر الأردن، وبين المطهر الذي تعبره الأرواح في طريقها إلى الفردوس: "يترك رمزي المستشفى. يعبر المطهر مع دانتي. يزحف متسلقا الجبل المنحدر، تحت أثقال الماضي. إنه يعترف بذنوبه ويريد أن يتحمل هذه العقوبات الرهيبة. يعلن أسفه ويرضي بعذابه". (الرواية ص ١٢)

أ ـ الأمل: وفي الأمل تبدو الرحلة عبر الجبل تحررا من المحنة و العذاب، تمهيدا للوصول إلى الفردوس الأرضي: "الجبل يهتز من رأسه إلى أسفله. يقول له دانتي إن اهتزاز الجبل احتفال بانبعاث الأرواح. بعد أن تعبر الأرواح النار تصبح سيدة نفسها وتمتد أمامها أنهر وغابات ومروج مزهرة تحيط بالفردوس الأرضي، موسيقى تقبل نحوها من خلال الغابات الشرقية، يخترق الغابات مع الأرواح، القمة تبدو في الأفق، إنما يظهر له أنه سيعبر مسافات طويلة قبل أن يصل. المهم أنه يسير و أنه يرى. يتشكل له ظله. يريده أن ينمو

وينتشر فيئا على العالم. يحب الحوار مع الأرواح السائرة نحو القمة حيث الفردوس الأرضي". (الرواية ص ١٥)

يمر أمل رمزي عن طريق العذاب والمعاناة اليومية لآثار الحرب ومخلفاتها على النفس والبدن (صدمة النكسة/ حروق النابالم)، كما يمر أمل الأرواح عن طريق عبورها للنار. وبهذه المقابلة يكون الأمل هو العلاقة التي تحقق البعد البنائي للرواية حيث تلتحم عناصر النص الخارجي بعناصر النص الأساسي.

ب – اليأس: مرة أخرى يكون الوسيط "رمزي صفدي" هو الموصل بين نص دانتي وبين نص الحكاية المتعلقة بحرب يونيه ١٩٦٧. وبذلك يشتغل النص الخارجي داخل النص الأساسي في وضع تقابلي مع حالة رمزي ـاليأس من الفردوس الأرضي في مقابل اليأس من تحقيق النصر على إسرائيل يصبح نص "دانتي" خلفية فكرية وثقافية تتحاور مع الوضع الذي يعاني منه "رمزي": "الفردوس دون الآخرين جحيم. الأرض هي الفردوس والمطهر والجحيم. لا سماء. لا فردوس. المطهر والجحيم و حدهما الواقع. أما الفردوس فحلم اخترعه الإنسان ليحقق الرغبات التي لا يمكن تحقيقها في الواقع. فكر في أنه متشائم وقاتم اللون و مشتت ومستهزئ من نفسه، بل خصوصا من نفسه. لماذا يترك أحداث الحاضر تمزقه؟ الواقع ليس فردوسا أو جحيما، إنه مطهر. الفردوس عالم دون خيبة أو أزمة، الجحيم عالم بلا أمل. كلاهما وهم العالم الحقيقي هو المطهر". (الرواية ص ٥٦)

توظف الرواية هذه التقنية التناصية داخل السرد كمقابلة بين حالتين، بين نصين، على أساس أن النص الأساسي يحتوي النص الخارجي ويشغله ويدخله في المعنى الروائي. يبدو واضحا أن الرواية قد لجأت إلى نفس التقنية بالنسبة إلى النصين الخارجيين: الأول والثاني، كما حاول التحليل أن يكشف ذلك في الرواية من خلال: المقابلة/ الأمل/ اليأس.

٣ ـ التوراة:

يدخل هذا النص الخارجي عن طريق وسيطين:

الأول هو السارد في الجزء المتعلق بأسطورة خلق العالم، والذي يشتغل داخل بنية وصف الفضاء ووصف الشخصيات، كما يشتغل في تواز مع بداية الرواية نفسها.

والثاني هو "باميلا"، وذلك في الجزء المتعلق بحكاية "يعقوب" مع "شكيم بن حمور الحوي"، ف"باميلا" تقرأ التوراة وتستعين بمعانيه على فهم تاريخ الديانة اليهودية، وهنا نلمس خداع اليهودي ومنذ العهد القديم، الذي أدى إلى ظهور النزعة الصهيونية. والموقف الذي يتخذه كل من "رمزي" و"باميلا" أنهما ليس ضد اليهودية كدين، ولكنهما ضد الصهيونية.

الوسيط في هذا النص الخارجي يتغير حسب الأجزاء التي يشغلها النص الأساسي. ففي الجزء المتعلق بأسطورة خلق العالم، نلاحظ أن السارد هو الذي يدخل هذا النص الخارجي ويشغله: "الظلام يعود ليغمر الأرض. تصبح الأرض خربة وخالية وعلى وجه الغمر ظلمة. إنه بدء التكوين. ولكن روح الله لا ترف على وجه الحياة". (الرواية ص ١٤٧)

أما في الجزء المتعلق بحكاية يعقوب، فيبدأ إدخال هذا الجزء هكذا: "وأزعجه أن باميلا غارقة في القراءة. اقترب منها وسألها بغضب:

ـ ماذا تقرئين؟

ـ التوراة.

ـ التوراة ؟ لم أكن أتوقع أنك ممن يهتمون بقراءة التوراة...". (الرواية ص ٩٢)

يتم تشغيل هذا النص الخارجي في الرواية عن طريق تقنية مغايرة لتلك التي سبق أن لاحظناها في النصين الخارجيين السابقين. ذلك أن النص التوراتي يحضر في الرواية بأشكال مختلفة، ويشتغل من خلال تقنيات متعددة نتتبعها كالآتي:

أ - البداية:

يتوازى خلق العالم مع خلق الرواية وبدء العالم مع بدء الرواية حيث نكتشف أن النص التوراتي المستخدمة هو المتعلق بالتكوين. فالرواية تقيم عالمها المتخيل انطلاقا من اللحظة التي يصفها سفر التكوين، واعتمادا على نفس العناصر، فالعربي يتكون داخل عنصري الماء والظلام وفي أسطورة خلق العالم التوراتية يكون الماء ويكون الظلام. تحتوي الرواية هذين العنصرين في حياة العرب داخل النسق الحكائي للرواية. يكون الظلام ولا يكون الماء. يكون العطش والأرض التي لا تنبث عشبا ولا شجرا.

توظف الرواية في بدايتها نص التوراة المتعلق بأسطورة حلق العالم: "العالم ماء، والظلام يغمر كل شيء. الشمس مطفأة والقمر لم يوجد بعد. يبدو له كأنما كل شيء يتكون من جديد. الأسطورة التوراتية تتكرر، فالأرض خربة و خالية، وعلى وجه الغمر ظلمة. إنما روح الله لا ترف على وجه العالم كما يروي في التكوين الأول". (الرواية ص ٩).

تتقمص الرواية عناصر النص التوراتي لتحدد بدايتها من فضائه العام، لتتقابل هذه البداية مع فضاء الحرب، فالحرب هي التي تجعل كل شيء يتكون من جديد، وهي التي تجعل الأرض خربة وخالية وتنشر الظلام. أما الماء فهو وإن كان يعي أحد العناصر الأربعة المكونة للحياة (الماء والهواء والنار والتراب)، فإنه أيضا أصل الحياة في النص التوراتي، وهو ماء نهر الأردن في النص الأساسي.

إذا كانت الرواية قد جعلت بدايتها تتمازج مع بداية العالم في قسمها الأول فإن هذا القسم بنفس المقولة التوراتية : "العالم ماء و الظلمة تغمر كل شيء " (الرواية ص ١٦)

ب - وصف الفضاء:

يستمد النص الأساسي من هذا النص الخارجي بعض عناصر وصف الفضاء الروائي، وهو بذلك يشغله داخل نسقه الحكائي ويستمد منه طاقة تخيلية تنبني عليها مكونات الفضاء الروائي في بعض مستوياته.

ج- وصف الشخصيات:

تدخل العناصر المكونة للنص التوراتي في البنية الحكائية لوصف الشخصية الروائية: "عيناها جزيرتان في عالم تغمره المياه والظلمة ". (الرواية ص ٩). الرواية تصف "باميلا"، وهذا الوصف يأتي مشحونا بمقولة النص بتوراتي. هكذا يشتغل النص الخارجي داخل الوصف الروائي، وهو هنا وصف عيني امرأة: (جزيرتان) ويجعلهما الوصف تتموقعان وسط عالم يتكون من العنصرين المكونين للخلق الأول: (الماء والظلام).

بهذا التشغيل يدخل نص التوراة في سياق البنية الروائية.

د ـ تناص حكاية يعقوب مع حالة الفلسطينيين:

يقوم اليوم الرابع من القسم التالي من الرواية على إدخال حكاية توراتية داخل المعنى الروائي، وهي حكاية "يعقوب" مع "شكيم بن حمور الحوي" المستمدة من التوراة. والرواية هنا تستخدم تقنية القصة داخل القصة حيث يقدم هذا الجزء من النص الخارجي التوراتي غدر"يعقوب" ب"شكيم" حين جاء يطلب "دينا" ابنة "يعقوب" زوجة لولده، فلجأ أبناء يعقوب إلى المكر والحيلة:

"لا نستطيع أن نعطي دينا لرجل غير مختون. إن سرتم مثلنا بختنكم كل ذكر نعطيكم بناتنا ونأخذ بناتكم ونسكن معا ونصير شعبا واحدا ". (الرواية ص ٩٤)

وعندما ختن جميع ذكور المدينة، وبينما هم يتوجعون لا يتمكنون من الحراك، هاجمهم أبناء يعقوب بالسيوف فقتلوهم ونهبوا المدينة وسبوا الأطفال و النساء. يقول "رمزي" إن التاريخ يعيد نفسه. أهذا ما فعله الإسرائيليون بالشعب الفلسطيني؟ نلمس هنا نوع من المقابلة التي تختفي وراء تقنية القصة داخل القصة. مع أن النص الأساسي يصف حالة الحرب العدوانية التي أعلنتها إسرائيل على العرب بينما يصف النص التوراتي اعتداء أبناء يعقوب على آل حمور وغدرهم بهم.

يتحاور النصان ويشغل التوراة داخل النسق الحكائي الأصلي. نص داخل نص آخر. قصة داخل قصة أخرى.

٤ـ خرافة الضبع و العروس:

هنا يحضر نص شفوي، ينتمي إلى الحكاية الشعبية. نتصور أن مفهوم النص لا يعني فقط النص المكتوب، التاريخي أو الفلسفي أو الأدبي الخ ... ولكن المفهوم يتسع إلى اعتبار الحكاية الشعبية نصا يتميز بانتمائه إلى الثقافة الشعبية، وذلك للاعتبارات التالية:

أ – لأنه إنتاج تداولي له مدلول لغوي ثقافي.

ب – لأنه يحافظ على لفظه ومعناه رغم تواتر الروايات.

ج – لأنه يهدف إلى مغزى أو غاية، تتبطن بأساليب الحكي وبطرق الإيحاء والرمز، انطلاقا من الأبعاد الثقافية المعينة التي ينتمي إليها، فأول ما نلاحظ أن كلاما ما، لا يصير نصا في نظر المنتمين إلى ثقافة خاصة، لأن الكلام الذي تعتبره ثقافة ما نصا، قد لا يعتبر نصا من طرف ثقافة أخرى.

على هذا الأساس نعتبر "خرافة الضبع والعروس" نصا شفويا، والوسيط في إدخاله في النص الأساسي هو "أبو رزق"، فهو الذي يحكي الخرافة ويقدم مادتها الأساسية وعناصرها المكونة.

إلا أن هذه الخرافة، تخرج من دخولها إلى نص الرواية بواسطة وسيط واحد هو شخصية "أبي رزق"، إلى تعدد الوسائط مع اشتغال الخرافة في السرد وفي وعي الشخصيات. قبل أن تعرفنا الرواية على مادة هذه الخرافة، نكتشف هذا الحوار بين "رمزي" و"باميلا":

"يتساءل رمزي: ترى هذه الحرب كانت بدء رحلة نحو الأمل؟

ـ أعتقد.

ـ غير أن العرب لا يقطنون وجوههم.

ـ لأنهم مصدومون.

. بل مضبوعون".(الرواية ص ١١)

إذا كان "رمزي" يستعمل هذه الصفة: "مضبوعون" فالسارد يستلم هو الآخر مادة هذه الحكاية ويصبح وسيطا في إدخالها إلى النص الأساسي كما نلاحظ المقطع التالي: "يظل رأسه مستندا إلى الزجاج. يراقب الظلمة طويلا. العريس يطلق النار على الضبع في أريحا. لا يصيبه الضبع يبول على ذيله. يرش. يصيب عددا من الناس. ينضبون. يستسلمون لمشيئة الضبع. يركضون في اتجاه المغاور. يسمع رمزي في بيروت جريحا في القدس يصرخ به أن يضمد جرحا في صدره. لا يمكنه أن يفعل شيئا. لماذا لا يمكنه أن يفعل شيئا؟ لماذا؟ هو كذلك مضبوع ودون مشيئة". (الرواية ص ٣٩)

السارد هنا هو كلي المعرفة يجعل الشخصيات تتجاوز معرفتها العادية إلى ما يحدث (الآن) في مكان بعيد. رمزي في بيروت والجريح في القدس و رمزي يسمع صراخه. والسارد أيضا يقول عن "رمزي" (أنه مضبوع).

بذلك تتعدد وسائط إدخال هذا النص الخارجي من "أبي رزق" إلى "رمزي" و"باميلا" إلى السارد.

تشتغل خرافة الضبع والعروس في السرد الروائي سواء بتفاصيلها الداخلية: (العريس/ العروس/ إطلاق النار/ الضبع / البول المخدر ...) أو بمعناها ودلالتها: التضبيع، وانتقال هذه الدلالة من نص الخرافة إلى النص الأساسي: (مواجهة العرب لإسرائيل و إصابتهم بحالة التضبيع أمام مواجهة العدو).

إن هذا التشغيل لنص الخرافة يتم داخل تحويله وإعطائه دلالات وأبعادا جديدة.

٥ ـ أخبار الإذاعة والصحف:

الوسيط الذي يدخل هذا النص الخارجي هو السارد، حيث يجعل من شخصيات الرواية (الطلاب/ رمزي/ أساتذة الجامعة) يتطلعون إلى الأخبار عن طريق الإذاعة أو الصحف، ويتتبعون خطب الملك حسين وجمال عبد الناصر.

ويشتغل هذا الخارجي عبر مستويين:

أ – عن طريق تتطور تفاصيل الحكاية الأساسية حيث يخدم السرد و يعطي مادة تفصيلية للأحداث.

ب– يقدم هذا النص الخارجي نوعا من تعدد اللغات في الرواية يتقابله مع لغات الأخرى: لغة الشعر، لغة الحديث اليومي، لغة الحكي الشعبي الدارجة إلخ.. وهو بذلك يساهم في تعدد اللغات داخل الكتابة الروائية.

مع أن الشخصيات تحاور أجزاء هذا النص وتكون منها المواقف والأحداث التي تتعلق بالساحة السياسية، وأيضا المواقف الخاصة التي ترتبط بوعي الشخصيات الروائية وانفعالاتها بتطورات الحرب.

٦ ـ أشعار اليوت و ديلان توماس:

مادام هذا النص ينتمي إلى الثقافة العاملة فالوسيط هنا "رمزي" و"باميلا"، اللذين يستمعان إلى أسطونات التسجيل التي سُحلت عليها ألأشعار. يدخل النص الخارجي في سياق السرد الروائي، كما يدخله عن طريق الذاكرة وترديد المحفوظات الشعرية. هناك ثلاث قصائد، اثنتان ل"إليوت" والثالثة ل"ديلان توماس". وبنفس الطريقة يحضر النص الشعري داخل سياق الحكي.

يكون موضوع السرد هو علاقة "رمزي" ب"باميلا" وعلاقتها بزوجها ولكنها:

"تصرخ، عندك شعر ل ت س اليوت؟

ـ أيوه.

ـ هل يمكن أن اسمع هذه الأسطوانة؟

ـ طبعا.

ويصغيان لاليوت يلقي القصيدة "أغنية العاشق بروفرك"

تجلس على المقعد المقابل ويصغيان بصمت. كانت بين حين وآخر تردد مع إليوت بعض العبارات أو تسبقه إلى إلقائها: " في الغرفة النسوة يذهبن ويأتين متحدثات عن

مايكل أنجلو الخ ...". (الرواية ص ٦٨)

ويشتغل هذا الجزء من النص الخارجي عن طريق تقابل الحالة الشعورية المشتركة بين "رمزي" وبين العاشق بروفرك. وهكذا تصبح هذه الرسالة معبرة عن المرسل إلى المرسل إليه، والرسالة هي أبيات القصيدة. هكذا يتم تشغيل القصيدة من خلال انتقالها إلى ذاتية الشخصية الروائية، وأيضا من خلال النقلة اللغوية من لغة السرد الروائي إلى لغة الشعر.

٧ ـ ألف ليلة و ليلة و حكاية الزير سالم.

يحضر هذا النص الحكائي في المرة الأولى بواسطة السارد الذي توظفه جراح الأمة العربية من أوهام وأقاصيص شهرزاد، وهو يحيلنا على التقابل بين الآمال الخادعة التي يصنعها خاتم لبيك وبين اليأس و الخيبة من واقع المرحلة السياسية.

أما النص الحكائي الثاني، ويتعلق بالزير أبي ليلى المهلهل، فيحضر من خلال بعض الملامح الشخصية كمسرحة الحدث المستمد من حكاية الزير ومن عناصر الفضاء (المقهى الشعبي / المسابح/ النراجيل / الشاي)، ومن خلال لغة الحكي الشعبي.

يشتغل هذا النص في إطار السخرية، ف"غيث" ينهض داخل المقهى الشعبي ويقلد السارد الشعبي في روايته للأقاصيص. والزمن العربي هو زمن هزيمة الحرب مع إسرائيل، كما أنه زمن زيارة فريق الطلاب إلى الأردن لتقديم المساعدات اللاجئين. ومن هنا يظهر التناقض بين لغة الزير التي تعبر عن شجاعة فانتازية وبين زمن الهزيمة.

يشتغل هذا النص الخارجي داخل وظيفتين: إحداهما تقابل بين أقاصيص الوهم وبين أقاصيص الحقيقة، أي بين وهم البطولة وبين هزيمة العرب. والثانية هي وظيفة التأكيد على وعي "رمزي" وإحساسه بالخيبة والسخرية من أقاصيص الوهم العربي في زمن الهزيمة.

الإنتاج و التحويل

تمارس الرواية كثيرا من مظاهر التحويل للنصوص الخارجية التي تستحضرها من أزمنة وعصور ثقافية مختلفة، ومن حقول معرفية مختلفة أيضا. فتجعلها تخرج من أزمنتها وتأتي إلى زمن النص الأساسي (حرب يونيه ١٩٦٧: هزيمة العربي ونفي الفلسطيني).

التحويل يعتمد على إدخال هذه النصوص في زمن الرواية، حيث يصبح "الهولندي الطائر" واقعا يخرج من الأسطورة، ومن أوبيرا "فاغنر"، ليدخل حالة الفلسطيني المنفي عن الأرض والوطن. كما يستحضر النص الأساسي مطهر "دانتي" من الكوميديا الإلهية ليصبح تعبيرا عن عبور العربي لمرحلة دقيقة وخطيرة من تاريخه وحياته الخاصة. أما النص التوراتي، وهو يتحدث عن أسطورة خلق العالم كما يرويها سفر التكوين، فإنها تدخل في زمن الرواية، ويصبح التكوين هنا دلالة على إعادة خلق العربي من العطش والظلام، ومن المحنة التي يعانيها داخل فضاء الحرب، وبذلك تصبح قصة "شكيم بن حمور الحوي" مع "يعقوب" خارج زمنها القديم ودلالتها على أحداث ماضوية، لتدل على ما يقع بين إسرائيل والفلسطينيين.

إلا أن مفهوم التحويل لم يشمل النص المتعلق بأخبار الصحف والإذاعات، فهذا النص الخارجي يرتبط بالمواكبة التسجيلية للأحداث، وتغذية وقائع الحرب بمواد من خارج المحكي، هي التي تسنده وتقويه. بينما يتم خرق وتحويل باقي النصوص الأخرى، التي تخرج من زمنها وتدخل زمن الأحداث والشخصيات. فحكاية الضبع والعروس، التي هي في الأصل، من إنتاج الخيال الشعبي، تصبح دَالَّةً على مكابدات الفلسطيني مع إسرائيل، مُمَوْقَعَةً داخل زمن الرواية، مسايرة لمعناها ودلالتها: (العرب مضبوعون). وكذلك أشعار "اليوت" و"ديلان توماس" بما تحمل من أمل و يأس، فهي تخرج من زمني الشاعرين وعصريهما ومن السياق التاريخي والاجتماعي المنتج للقول الشعري، تصبح متزامنة مع الحرب بتفاصيلها اليومية. وأيضا فإن نص "ألف ليلة وليلة" ونص "حكاية الزير سالم"، يأتيان من زمن الحكاية الغامض، إلى زمن الرواية المحدد.

نلاحظ انبناء الرواية على تَشَكُّلاَتٍ نصية هي التي تتكون من النص الأساسي ومن النصوص الخارجية، التي تم احتواؤها واختراقها وتحويلها، داخل الكتابة الروائية التي اعتمدت ديناميتها النصية على تعدد النصوص، مما دفع بالرواية إلى إعادة إنتاجها لتنسجم داخل وحدة دلالية، وفي اتجاه بناء شكل روائي جديد قائم على تفجير خطية السرد وتحقيق شحنة من الدلالات والمعاني.

نتائج

اشتغل هذا الفصل على ثلاث روايات عربية، بقدر ما تميزت كل واحدة منها بعنصر مهيمن، فإنها تلتقي في المنزع الحداثي الذي يتجه نحو بناء الأشكال وتنويع الخطابات. هو ما تقدمه كل رواية على حده، من خلال طرائق السرد في "الوجوه البيضاء"، وهيمنة فضاء دمشق وما يتناسل عنه من أماكن أخرى في "الزمن الموحش"، إضافة إلى اشتغال التناص في "عودة الطائر إلى البحر". فالروايات الثلاث، أسست لسماتها التعبيرية والجمالية من مغامرة الكتابة وخروجها عن قوالب الرواية التقليدية، كما تعاملت مع الموضوع برؤية جمالية وبصوغ روائي جديد، وهي تستحضر أهمية الشكل الروائي في التعبير عن عوالم الواقع الزاخرة بالأحداث والمواقف والتجليات.

وإذا كل رواية من الروايات الثلاث قد حققت خصوصيتها في الصوغ الروائي للواقع العربي، فإنها مجتمعة، قد شكلت منعطفا في مسار الرواية العربية، من خلال الكتابة السردية التي تنوع في بناء التفاصيل وتشكيل العوالم، والاشتغال على الفضاء بما يجعل منه عنصرا مهيمنا، وتوظيف النصوص الخارجية في إطار خرق النص الروائي لنصوص خارجية وتحويله لمعانيها، وهو ما يعني حضور وعي روائي جديد يتجسد فيما تكتسبه الرواية من سمات وخصوصيات شكلية وخطابية تمثلت في طرائق إنتاجها لِنَصِّيَّتِهَا، ف"الوجوه البيضاء"، وظفت "وجهة النظر"، كتقنية روائية تداولت من خلالها الشخصيات الروائية وظيفة السرد، كما اشتغل في بناء الأحداث ولحم التفاصيل. ومن خلال "الزمن الموحش"، لاحظنا طرائق انفتاح الفضاء الروائي وتَنْسِيلِهِ للأماكن التي تحتويها الرواية، وهو ما يوسع من دائرة الفضاء الروائي. كما تمظهرت "عودة الطائر إلى

البحر"، بالاشتغال التناصي، واستحضار محكيات ونصوص تنتمي إلى حقول أخرى لها مرجعيتها، كأسطورة الهولندي الطائر، وأوبرا فاغنر، ونصوص أخرى تنتمي إلى الثقافة الشعبية.لذلك تبقى هذه الأعمال الروائية الثلاثة، مؤسسة لوعي جديد بماهية الكتابة الروائية العربية، وخصوصيتها الروائية، وبانفتاحها على كتابة روائية جديدة من حيث الشكل والخطاب الروائي.

الفصل الثاني

الرواية العربية الجديدة

التجنيس وانفتاح النص الروائي

مقدمة

تطرح مسألة التجنيس في الأدب، على أنها نوع من التفكير الذي أقامته نظرية الأدب في الخواص الأدبية، أو المقومات، أو السمات التي تجعل من الرواية رواية، ومن القصة القصيرة قصة قصيرة، ومن الشعر شعرا، ومن المسرحية مسرحية، ومن السيرة الذاتية سيرة ذاتية، ومن المذكرات مذكرات، ومن أدب الرسائل أدبا للرسائل، ومن أدب الرحلة أدبا للرحلة.

تضع نظرية الأدب نوعا من الحدود التي تقوم بين الأجناس الأدبية، على نحو يفارق بينها. فالرواية كتابة أدبية من أهم خواصها السرد، فتسريد الرواية لأحداثها يستدعي شخصية أو عدة شخصيات تقوم بالفعل، كما تحتاج إلى سارد أو سراد يسردون الأحداث، وأحيانا إلى مسرود له، هو من يتوجه إليه السارد بالخطاب السردي، مع أن الفضاء الروائي هو ما يتبوأ الأحداث، وهو في الرواية التقليدية بمثابة الخشبة في المسرح، فوقها تقع الأحداث في المسرحية، كما أن أحداث الرواية تقع في زمن أو أزمنة محددة، تحضر خلالها الاسترجاعات والاستباقات الزمنية.

غير أن هذه الحدود، سرعان ما تتلاشى من التطور الذي عرفته نظرية الأدب نفسها، وخاصة في شقها الموسوم بالشعرية، باعتبارها قراءة جديدة تنفتح على النص وممكناته والأدب ومغامراته والرواية ومقولاتها التعبيرية والجمالية، واعتبار الرواية جنسا أدبيا يستطيع أن يَتَمَلَّكَ الأجناس الأدبية الأخرى وأن يُدخلها إلى جسد النص.

من ثمة فإن مقاربة الرواية التي تستدعي التاريخ، وتشتغل عليه، وتوظفه في سياق تَبَنْيُنِهَا، تستدعي النظر في مدى استنساخها للوقائع التاريخية والشخصيات التي تنتمي إلى التاريخ، أو مدى توظيفها للأحداث والشخصيات التاريخية في سياق المتخيل الروائي، ولذلك نستطيع أن نضع الحدود التجنيسية بين رواية تاريخية ورواية توظف التاريخ، وبين كتابة الأسطورة وأسطرة الواقع، وبين كتابة السيناريو وكتابة روائية توظف

في سياق تجريبيتها هذه الكتابة، وبين القصيدة الشعرية وشعرنة لغة الرواية. أما عندما يتعدد حضور الأجناس والأنواع الأدبية وغير الأدبية في الرواية، فإن ذلك ما يؤشر على هدم الحدود بينها جميعا، في إطار ممارسة تجريبية الغاية منها جمالية بالأساس، فالرواية التي تتداخل فيها النصوص، تشتغل على خلق علائق بنيوية بين هذه الأجناس والأنواع، وإلى تنظيم النص الروائي بما لا يجعله معرضا للإفتعال، وبما يمنحه التنويع في الأشكال والخطابات.

أما على مستوى التسمية، فهي تشكل نوعا من التعاقد مع القاريء من خلال ما يُكتب على غلاف الكتاب، فالروائي عندما يسمي عمله رواية، يكون قد حدد للقاريء طبيعة عمله السردي، لكن الكثير من الروائيين قد لجأوا إلى توسيم أعمالهم ب"نص روائي"، اعتبارا لتجريبية العمل الروئي وانفلاته من قبضة النموذج الروائي. أما عندما يغيب السرد في الرواية، وهو أهم سمة تجنيسية تسمها بأنها رواية، فذلك يعني تمردا على النموذج الروئي وخرقا له من خلال دخول جنس أدبي في جنس أدبي آخر، كحضور نصوص شعرية أو حكم أو مقولات فكرية أو تقديم الرواية لنصوص خارجية، أو مسرحة الخطاب الروائي أو شعرنته، وكلها سمات تتحقق في الرواية العربية الجديدة.

وإذا كان بعض الروائيين يسمون عملهم ب"نص روائي، أو "قصيدة ـ رواية" أو "سيرة روائية"، أو "مَسْرِواية"، فذلك يعني خرق الروائي لخلوص الجنس الروائي والذهاب به نحو التجاوز مع أجناس أدبية أخرى، أو استقدامها إلى جسد النص. ثم إن مصطلح "اللا رواية" الذي ظهر مع روايات استعملت الأرقام والمعادلات الرياضية، والمصطلحات العلمية، يعني تقويض السرد وتعطيله، وتكسير منطقه بمنطق آخر يروم نزعة تجريبية حداثية تتخذ هذا المظهر، كما يمكن أن تتخذ مظاهر أخرى كتعدد المحكيات والشخصيات والفضاءات والأزمنة، واستخدام المحكي التاريخي، واعتماد الرواية على تعدد اللغات وتعدد الأصوات الخ...

كما أن من مظاهر "اللا رواية"، اعتماد بعض الأعمال على المبالغة في الوصف، بهدف تغييب السرد أو تأجيله، واعتماد أعمال أخرى على الحوار بين الشخصيات،

الذي يعتبر خاصية من خواص العمل المسرحي، أو لجوء بعض الروايات إلى كتابة السيناريو، الذي هو أساس العمل السينمائي، ولجوء روايات أخرى إلى عوالم الحلم والأساطير والهذيان واللغة التسجيلية وأخبار الجرائد والرواية داخل الرواية وغيرها من مستويات الكتابة، والهدف من ذلك هو تفكيك الصورة النمطية التي يحملها القاريء عن جنس الرواية.

تندرج كل هذه الوضعيات السردية في سياق انفتاح النص الروائي على الأجناس الأدبية وأنواع الثقافة المقروءة والشفوية والبصرية والسمعية، مما يحيل على تَشَكُّلِ خطاب روائي متعدد الأشكال ومستويات البناء، يتجه التنويع الذي يضفي على الشكل الروائي طابع الدينامية والانفتاح.

جمالية النص المفتوح في "نجمة أغسطس".

صنع الله إبراهيم

تمارس رواية صنع الله إبراهيم، "نجمة أغسطس"، نوعا من غواية الكتابة التي تتماهى فيها الكثير من المستويات البانية للمحكي الروائي. وبذلك يظهر اشتغال الروائي على مرجعية نصية تتعلق ببناء السد العالي، وتشكيلها في العالم الروائي، كما أن الرواية تستدعي الوقائع التي تنتمي إلى التاريخ الفرعوني وعوالمه ورموزه وطلاسمه وأكاذيبه. ومن ثمة فإنها تنبني على عالمين متناقضين، ومتكاملين في آن واحد، وهو ما يدعو القراءة لأن تفك شفرة العلائق بين هذين العالمَيْن، وبين بطل الرواية، وعيشه ونظرته إلى العالم وأوهامه وأحلامه، وبين عالمها، أو عوالمها، الأكثر اتساعا، بما يشمل طبقات النص الروائي، وتداخلها وتلاحمها من خلال البنية العامة للرواية، واشتغال المعمار الروائي.

نص العتبة

تتصدر الرواية مقولة ل"ميكل أنجلو" نحات عصر النهضة الذي خرق قواعد ومسلمات فن النحت كما كانت قبله مع تراث الفن الروماني، ويقدم لنا نص العتبة في الرواية مدخلا توجيهيا للقراءة، حيث يخفي الصخر في طبقاته العليا أفكارا سابقة على أفكار الفنان، مما يحيل على مثالية أفلاطونية تجعل من الصخر وسحر الرخام وجودا سابقا على وجود الفنان ، كينونة تضمر سحرها الذي لا يأتي الفنان إلا لكي يفك رموزه الثاوية في أعماقه وطبقاته:

"لا تخطر فكرة للفنان مهما كانت عظمته وليس لها وجود في قشرة الصخر، وكل ما تستطيعه اليد التي تخدم العقل هو أن تفك سحر الرخام".

يقدم لنا هذا النص مدخلا يهيء القراءة لاستقبال نص"ميكل أنجلو"داخل الرواية، وهو نص يتداخل ويتجاور مع طبقة أخرى من نصوص مغايرة ، ولكنه يفعل فيها كما يفعل في ذات سارد الرواية، وفي هذا التأمل وهذا التماهي، تحضر فلسفة

العلاقة بين المادة والتمثال، سواء من خلال تفجير الصخور لبناء السد العالي أو من خلال تأمل الصخر كمادة للنحت عبر العصور، حيث "نحت منه مختار تمثال نهضة مصر وقبل ذلك نحت منه الفراعنة أبا الهول ومن ترسب فتاته تكون الحجر الرملي الذي بنى منه رمسيس الثاني سلسلة معابده على شاطئ النيل بعضها شيد تشييدا والبعض الآخر نحت في الصخر الحي وتصدره تماثيل فرعون في حجم خرافي يتطلع باسما إلى حيث تشرق الشمس لأنه كان يخشى غروبها في العالم السفلي"(الرواية ص ٢١٧/٢١٨).

لنص العتبة وظيفة داخلية نصية تفتح أفقا لانكتاب الرواية، بكل حمولاتها الدلالية والتاريخية، ليقيم حوارا داخليا مع مسارات المحكي في الرواية. فنص العتبة، ليس مجرد تهيئ سلعي لترويج الكتاب، ولكنه عمق استراتيجي للمضمون الروائي، وهو ليس مجرد تزيين لصدر الكتاب، وإنما هو تلخيص لمنظوره لبناء السد وإقامة المعابد الفرعونية، وحيث تكون للصخر حركة باطنية عميقة ما دور من يريد أن ينشئ منها شيئا أن يفك أسرار تلك الحركة.

رمزية النجمة الوحيدة، في عالم مظلم تختفي فيه النجوم

نجمة أغسطس هي النجمة الوحيدة التي يظهر بهاؤها قريبا من القمر كما هو معروف في التقويمات الفلكية، وهذه النجمة، تخييليا، تظهر في سماء الرواية الليلية خمس مرات، فهي تظهر لسارد الرواية وبطلها في لحظات عزلته وصمته وفراغه، وخلال سفره من القاهرة إلى الأقصر في شهر ظهور هذه النجمة بالذات.

إن ظهور النجمة في سماء الرواية الليلية لخمس مرات، يعني نوعا من الضوء الذي يأتي في حلكة الليل، وهي إضاءة رمزية تُيَسّرُ لعين السارد البطل أن ترى ما تأتي به الرؤية، في محاولة للكشف عن عوالم المجهول وقراءتها بالبصيرة. وفي هذا المعنى، فالسارد البطل يرصد النجمة لكنه يستبصر بها ما هو أبعد من مكانه وزمانه ويكطتشف من خلال ضوئها أضواء أخرى تضيء العقل لفهم ما تَلَغَّزَ من ألغاز المعابد الفرعونية.

جمالية العنوان

تكمن جمالية العنوان في الرواية، في تلك التفاصيل التي تنبث داخل المحكي الروائي، وما تعنيه من مرافقة النجمة للسارد على مدى صفحات الرواية، وعلى مدى رحلته من القاهرة إلى أسوان ثم الأقصر، فهي لحظات استرشاد بها في متاه المحكيات ودروبها الوعرة، وفي ليل الحكاية وليل السارد معا، وهي تحضر في نفس الميقات معلنة عن انفرادها بصفحة السماء، كما ينفرد السارد على صفحات الرواية بسرد تفاصيل رحلته، ليشع ضوؤها أمام عينه في شهر أغسطس ذاك، والنهار شديد الحرارة، ولكن ليل النجمة شديد البرودة كذلك.

بحث السارد عن النجمة هو بحث عن ذاته التي أتعبها التيه بين الأماكن، وبحث عن المعنى في كتاب ميكل أنجلو أو في المعابد الفرعونية أو في استعادة ذكريات السجن، وبين هذا وذاك تحضر النجمة، مضيئة ومنفردة بصفحة السماء، لتنتهي إلى ذلك الوهن وذلك الصغر معلنة عن قرب الرحيل كما هو اقتراب موعد رحيل السارد عن الأقصر.

عنوان الرواية على تجريديته يحيل على عالم الليل، وعلى شهر من شهور الصيف. وهذه الدلالة الزمنية، تفك لنا سرا من أسرار تداخل الأزمنة في الرواية، من حاضر الرحلة إلى ماضي الاعتقال، ومن عصر النهضة مع ميكل أنجلو إلى عهد رمسيس الثاني الملك الفرعوني، ولفك شفرة هذه التداخلات الزمنية والتاريخية في الرواية، فالعنوان باقتصاده اللغوي وشفافيته الشعرية يلم شتات هذه الأزمنة وهذه التواريخ، إذا نحن عدنا لتأمله ومساءلته بعد قراءة الرواية.

البنية الحكائية:

الرواية مركبة من طبقات نصية، تلحم بينها ذات السارد. وهذه الطبقات من النصوص تظهر لأول وهلة وكان أي خيط لا يربط بينها، ولكن النسيج الروائي المكون من هذه الطبقات من النصوص، يقوم على كون السارد ليس مجرد وسيط في إدخالها إلى حكاية رحلته من القاهرة إلى الأقصر، بل أنه و في مستوى أبعد من ذلك، يمارس نوعا

من استشعار الذات لهذه النصوص واستبطانها لها وتأملها والتعليق عليها عبر الحوارات الصاخبة مع شخصيات روائية أخرى، ذلك لأن هذه الطبقات من النصوص ، تصبح وعيا جديدا للسارد بذاته، ومحاولة لتفسير العالم.

تقوم نجمة "أغسطس" على رحلة في القطار يقوم بها "الأنا / السارد" من القاهرة إلى منطقة السد العالي بأسوان وإلى منطقة أبي سنبل، وتنتهي الرحلة بالعودة إلى القاهرة. تجعلنا هذه الرحلة التي يقوم بها السارد، نتعرف عليه كشيوعي مصري يخرج من السجن إلى السد العالي الذي يبنيه النظام المصري الناصري بمعونة من الاتحاد السوفيتي. كما نتعرف على عالم السارد الجنسي، وعلى عالم الآلة التي تشتغل في بناء السد.

يتشكل السرد الروائي من زمنيين:

ـ الزمن الماضي، وهو ما يحيل على ذاكرة السارد، ومن خلاله يحضر زمن السلطة القامعة، وإيديولوجية السيطرة والتحكم عن طريق القمع الذي يُغَيِّبُ كل تعددية في الرأي السياسي وكل حوار ديمقراطي.

ـ الزمن الحاضر، وهو زمن عالم البناء الجديد، عالم السد، والذي نكتشف داخله مظاهر الفساد والانتهازية والاستغلال، كممارسة يقوم بها البعض، ممن ترصدهم الرواية، في مقابل مظاهر الحماس والإخلاص في العمل، من طرف بعض العمال والمهندسين السوفيات. ويتحول هذا البناء الخلاق في الرواية إلى إجهاض تغيب كل إيجابياته السلطة القمعية.

داخل هذا الإطار الحكائي تتحرك أحداث "نجمة أغسطس". إلا أن نص الرواية يتداخل ويتحاور مع نصوص أخرى كمذكرات ميكل أنجلو وكتب تتحدث عن التاريخ المصري القديم، وأهمها الحياة المصرية في عهد الرئاسة لبيير مونتيه الذي ترجمه عزيز منصور والعمارة في مصر القديمة لأنور شكري ومقالة عن عبادة رمسيس لأحمد عبد الحميد يوسف، وغيرها مما أشار إليه المؤلف في آخر الرواية. ومن المعلوم إن الرواية لا تُكْتَبُ من خلال مراجع كما هو حال الدراسات البحثية. لكن ما يدعو الروائي إلى الاشتغال على المراجع هو رغبته في تثقيف النص، وتوسيع عالم الرواية، وتحقيق التعدد

في لغة الكتابة وخطابها بما يجعل منها متعددا للنصوص واللغات والخطابات.

من نص السارد، إلى نص ميكل أنجلو، يتكون البعد التناصي للرواية. إن المرجع الذي يحيل على العبادة في عهد الرعامسة، أو المرجع الذي يعتمد مذكرات لمكيل أنجلو، وغيرهما، إنما يدخلان نص المحكي الذي يتعلق بالأحداث التي عاشها السارد، من أجل إضفاء البعد التناصي على الرواية.

تتقاطع طبقات النصوص وتتداخل في الرواية، من خلال بنية التجاور، فعلى مستوى البناء العام، تتكون الرواية من ثلاثة أقسام بدون عناوين، فالقسم الأول يتكون من أربعة مقاطع، والقسم الثاني يسترسل بدون ترقيم، وأما القسم الثالث فتتنازل مقاطعه عدديا من أربعة إلى واحد، لكن فضاء الصفحة في كل أقسام الرواية يخضع لتقطيع عرضي على المستوى البصري، حيث يفصل خط بين فقرة وأخرى من فقرات النص، وهذا الفصل على مستوى القراءة يعني الانتقال من وضعية سردية لأخرى، ومن زمن روائي لآخر، ومن طبقة نصية إلى أخرى.

يتقدم السرد عبر مراحل رحلة السارد واكتشافه لمظاهر بناء السد العالي وصولا إلى معابد الأقصر، ولكن الاسترجاعات التي تعود بالسارد إلى ماضيه السجن، ونصوص مذكرات ميكل أنجلو، وخطاب كهنة المعابد والإله رمسيس، كلها تتداخل عبر بنية التجاور، ولذلك تلجأ الكتابة الروائية إلى توزيع الفضاء البصري للصفحة، توزيعا يجسم بصريا تلك الانتقالات من طبقة نصية لأخرى، ومن ذات السارد إلى موضوع هذه الذات، من مذكرات ميكل أنجلو إلى تفاصيل الرحلة اليومية، ومن الحوارات اليومية مع البحارة ومهندسي بناء السد إلى قلب قدس الأقداس، فهي طبيعة روائية معقدة التركيب، ولذلك يسعى تشكيل الفضاء النصي على المستوى البصري للصفحة إلى توزيع النقلات من وضعية سردية لأخرى، ليخلق بذلك جمالية بصرية تتجه نحو عين القارئ، وهي لا تسترسل في القراءة عبر السطور المتراصة والصفحات الموحدة الكتل، بل إن عين القارئ تتلصص على فضاء الصفحة المشطور والمنقسم على ذاته إلى سلاسل من المحكيات المتباينة الأوضاع والتوجيهات، يعينها على ذلك الخط الفاصل

بين وحدة حكائية وأخرى. في الوقت الذي لم تستعمل فيه الطباعة حروفا متباينة الأحجام أو الأنواع، للتدليل عل تلك الانتقالات، ولتضفي على فضاء الصفحة بعدا جماليا آخر، له دلالة التشكيل البصري للصفحة.

تشير الرواية غير ما مرة إلى كتابات بالروسية على بعض الآليات، والى نصب يحمل توقيع جمال عبد الناصر وخرتشوف،والى رموز هيروغليفية كتبت على المعابد، وذلك عبر مشاهدات السارد، ولكن الرواية لم تجسد حرفية هذه الكتابات، ولو فعلت، فربما كان ذلك سوف يسهم في خلق جمالية أخرى للفضاء النصي وفضاء الصفحة.

تستعمل الرواية ضمير المتكلم، حيث يتماهى السارد مع الأحداث وهي تبدأ هكذا: "وضعت حقيبتي على الرف ووقفت أتأمل الديوان الخالي وخلفي في الممر الضيق كان الركاب يهرعون إلى أماكنهم وفي الخارج كان الناس يتزاحمون أمام نوافذ القطار." (الرواية ص ١١). كما أن السارد يستعمل ضمير نحن: "أخذ الجبل الصخر يتراجع من ورائنا. وأحاطت بنا الصخور والرمال المستوية من كل جانب وما لبث النهر أن تجلى لأعيننا وامتد الشاطئ الرملي الضيق تحت أقدامنا وفي أقصاه ناحية اليسار كانت الباخرة تستعد للإقلاع" (الرواية ص ٣٨٧/٣٨٦).

فضاء الحلم:

تساهم أحلام السارد في تصوير نفسيته وأوضاعه الداخلية على مستوى بناء الشخصية الروائية. ولكنها أيضا، تساهم في تكسير الفراغ الذي يعيش فيه وهو يدور في فراغ الأماكن التي يتردد عليها يوميا، ولا شيء يتجدد، فالشخصية الساردة في الرواية تنتقل بين المكاتب الإدارية والاستراحة وأماكن بناء السد والنوادي وسيارات النقل، وهذا التنقل لا يضيف شيئا جديدا للأحداث، وإنما يكرر السارد اليوم ما كان قد فعله البارحة، ولذلك فأحلامه التي تدخل عالم النص الروائي تمارس نوعا من تبديد هذا الفراغ، كما تمارس على مستوى الكتابة الروائية لعبة التغوير، وهذا التغوير الذي يتحقق في صورة أحلام وكوابيس يتعمد الروائي إثباتها في النص السردي، هي تعبير

رمزي عن معاناته الداخلية، وبعث لفوضى واقع عاشه لم ينتظم في ذاكرته ، وترك الكثير من آثاره على النفس:

. "حلمت بأبي يعطيني موعدا في السابعة إلا ربعا لا تسلم منه أشياء خطرة لعلها كانت منشورات سرية. وكان يحدثني بصوت رصين وأنا في عجب مما طرأ عليه من تغير ورفعه الى مستوى هذه الأشياء. كان وجهه أسمر غير كامل الملامح وقد ارتدى بدلته السوداء ذات الصديري وفي السادسة اكتشفت مصادفة أن هناك من يتعقبني. وفكرت بألا أذهب إلى أبي لكي لا أعرضه للخطر. لكن كيف أتركه في الشارع بالأشياء التي يحملها؟... "(الرواية ص ١٦٥)

. "حلمت أني أسير بين مواسير ضخمة في أعماق نفق ولا أستطيع التنفس لأن الجو خانق. وأصبح الجو رماديا أو بنيا وجريت متوقعا أن ينهار النفق فوقي. ثم رأيتني أتطلع الى أمي وهي تطل من النافذة لترى شيئا في الحارة. وأمسكت بساقيها لأمكنها من أن ترى جيدا. ولكنها سقطت مني الى أسفل وارتطمت بالأرض في صوت رهيب" (الرواية ص ١٩٥).

. "حلمت أني مع أبي الذي أعرف أنه قد مات، وكان يتطلع الى صورة تمثله شابا ممتلئا في ملابس عسكرية تتألف من سروال أبيض منفتح الجانب وسترة صفراء. وكان يحمل بندقية على كتفه.وقف الى جواره ضابط إنجليزي. وفهمت أن الصورة التقطت في السودان ..."(الرواية ص ٣٣٥ / ٣٣٦).

. "حلمت أني ودهني محاصران في مكان ما ونريد أن نتسلل منه. وأسير أنا في المقدمة ولكني أفاجأ باثنين من الزنوج يرتديان جلبابين أبيضين ويحرسان المكان ..." (الرواية ص ٣٨٥).

في هذه الرؤى الحلمية يحضر الأب والأم ورفيق النضال دهني، بشتى أنواع التحويل التي يمارسها الحلم على الواقع، ومع كل ذلك فالسارد يعاني الحصار والخوف ولغة الطفولة والتحدي والاستسلام.

١. نص ميكل أنجلو

يتعرض تعليق السارد على حياة "ميكل أنجلو" لخرقه لتقاليد النحت في عصره وما ينتج عن هذا الخرق من غضب الكنيسة عليه، ولكنه، كما هو الفنان المجدد، كان يستسلم لنزعته في رؤية العالم المسيحي برؤية جديدة متحررة بكل ما تحمله هذه الرؤية من معاناة: "كما رقد المسيح في حجر أمه وهو ما لم يفعله نحات من قبل ميكل أنجلو الذي أدرك منذ البداية أن الأمر سيكلفه حياته كلها لكن ما من إثارة محملة بخطر الموت تفوق إنسانا وحيدا يسعى ليخلق شيئا لم يوجد من قبل فتفتت الصخر تحت ضرباته كما يتفتت الكعك بينما التحم إيقاع الحركة الداخلية لتنفسه بالحركة الصاعدة الهابطة للمطرقة في يده وهو يزلق الإزميل في الثلم الذي صنعه في الصخر وأرسل وقع الضربات موجات من القوة صعدت في ذراعيه الى كتفيه وصدره وهبطت الى حجابه الحاجز وساقيه وقدميه وتعلم أن الصخر هو السيد وإذا ما ضرب في المكان الملائم كشف عن نفسه للفنان الذي يعرف بالأوضاع الدقيقة لتمثال الرجل بتركيبات لا تقوى النيران على حرقها ولا تستطيع المياه إذابتها (الرواية ص ٢٢٠).

إنها قراءة السارد لخصوصية تجربة ميكل أنجلو في النحت، وهي تحيل على مستوى استبطاني تأملي يحاول أن يشخص معاناة الفنان مع المادة، كما هي شغله الشاغل، ولكن رؤيته لموضوع صياغة المادة يخرق تقاليد الفن، ويتجه نحو تشخيصات جديدة للعالم، ولذلك فالفنان يتعرض لمحكمة التفتيش كما تعرض السارد للحكم الذي كان معدا للتنفيذ: "نصح ميكيافلي بقتل برتس وأبنائه وعندما حلت بالنحات لعنة محكمة التفتيش بسبب قديسيه وشهدائه العراة لم يجده دفاعه بأنها الصورة التي خلق بها الرب آدم ألم يقل لورنزو إن قوى التدمير تسير دائما في أعقاب الخلق والإبداع "(الرواية ص ٢٣٢).

يتداخل نص ميكل أنجلو هنا في القسم الثاني من الرواية مع لحظات بناء السد ومع المعاناة الخاصة للسارد، وكأنه محاولة لتفسير عالم حاضر بعالم ماض، وكأن ما يمثله تاريخ عصر النهضة في أوربا هو صورة لما يعنيه الوضع في مصر من منع للحريات وفتح

التحقيقات وحملات الاعتقالات والمحاكمات، ومن ثم، فإن "ميكل أنجلو" يمثل صورة للسارد، حتى وإن اختلفت السياقات والتفاصيل بين فنان عصر النهضة وبين الشيوعي المصري المضطهد.

في المستوى الثاني، تحضر نصوص "ميكل أنجلو" كنصوص قائمة بذاتها، تعبر عن خرق تقاليد النحت، وعن عناد المادة التي هي الصخر بجبروته وعنفوانه وإحساساته. وفي هذا المستوى نعايش تجربة الفنان مع الصخر وهي تتماهى مع تجربة تفجير الصخور لبناء السد العالي، كما يتم تأويلها من خلال السارد.

استقلالية هذه النصوص الخاصة ب "ميكل أنجلو" تظهر من خلال فضاء الصفحة بواسطة الخطوط الفاصلة التي تضع لهذه النصوص حدودها وتؤشر على انتقال المحكي الروائي من مادة حكائية ونصية لأخرى:

"الرغبة الملتهبة في رسم الجسم العاري. ألا يكون القديسون عراة عندما يصلبون؟ وقالوا إن أجسادنا قبيحة ومليئة بالبثور والإفرازات. وقال أنه يجب أن يجسدها بالصورة التي خلق بها الرب آدم" (الرواية ص ٣٦).

"ضربة الإزميل العشواء في الصخر تحطم بلوراته، والبلورة الميتة تدمر النحت. وتعلم كيف ينحت قطعا ضخمة دون أن يسحق البلورات. فالصخر هو السيد وليس الرجل. القوة والمتانة في المادة الصماء لا في الذراعين والأدوات. وإذا ما ضرب بعنف وجهل فقدت المادة الغنية الدافئة توهجها وماتت. وأمام التعنيف والهرولة تلتف الصخرة بنقاب حجري صلب. من الممكن تحطيمها بالعنف ولكن يستحيل إرغامها على أن تعطي. فهي تستلم للحنان وتزداد تحت تأثيره إشعاعا ولمعانا"(الرواية ص ٤٥).

نصوص كثيرة من هذا القبيل، تمتلك رؤية مضاعفة للواقع والفن، والسلطة التي تتحكم في الواقع، واختراقات الفنان لرؤية السلطة الدينية والسياسية التي تبيح لنفسها عقد محاكمات شكلية أحكامها معروفة قبل عقدها.

٢. النص الفرعوني:

يتدرج المحكي الرحلي في الرواية ليتم اختراق فضاء المعابد الفرعونية، فمن زيارة السارد ووصفه لها، إلى إقامة حوارات مع شخصيات الرواية حيث إنقاذها كمآثر وحول عمقها الحضاري والتاريخي، الى استقلالية نصوص تاريخية فرعونية تحضر في الرواية منفصلة عن المحكي بخط عرضي، وهي تقنيات ووسائل فنية استعملتها الرواية بنفس الطريقة وهي بصدد محاورة وعرض نص "ميكل أنجلو". لكن النص الفرعوني يقدم من خلال وصف فضاءات المعابد وواجهاتها وفناءاتها وأحجام تماثيلها، ومن خلال هذا الوصف، تحضر عين السارد الرائية في خفاء حتى وهو لا يعلن عن هذا الحضور.

الوصف في النص الفرعوني يستحق وقفة تحليلية خاصة، كما إن خطابات الكهنة الطقوسية الدينية تبعث من رماد التاريخ، وكذلك خطابات الإله رمسيس الثاني الخائف دوما من غروب الشمس لأنها تغرب في العالم السفلي.

على متن الباخرة التي تقل السارد من أسوان إلى الأقصر تتم مراقبة المعابد المنبثة على أرض الكنانة، واستشفاف أهميتها التاريخية وما تحتوي عليه من تماثيل باقية بقاء الدهر، وقبل ذلك، والسارد يستعد لركوب الباخرة، يلاحظ في فضاء أحد الأندية حضور البعد التاريخي الفرعوني، وحيث يدخل التاريخ أبهاء المعاصرة، فقد كان يشرب البيرة مع بعض المهندسين، ولكن "كان ثمة تقويم سنوي على الحائط المجاور لي تتوسطه صورة كبيرة لمعبدي (أبي سنبل). وفي الركن العلوي من الصورة كانت هناك صورة مكبرة لواجهة المعبد الكبير وحده ظهرت فيها تماثيل رمسيس الأربعة العملاقة بوضوح وقد سقط رأس التمثال الثالث عند قدميه" (الرواية ص ١٦٩).

في هذا التشابك بين النصوص، تمارس الكتابة الروائية توسيع عالمها الحكائي بتنويعات نصية تضفي عليها معنى وجمالية جديدين، وتضعها في مرتبة الروايات التي بنت تشكلها الروائي على تنويعات الشكل والخطاب.

تداخل النصوص في"بيروت بيروت".

لصنع الله إبراهيم

في "بيروت..بيروت"، تتداخل جملة من النصوص التي تحددها وتنظمها الأوضاع السردية، عن طريق التجاور، والتناوب، كطريقتين يلجأ إليهما السرد وهو يسعى إلى تنظيم البنية العامة للرواية.

يتحقق التجاور والتناوب كخاصيتين سرديتين تمارسان حضورهما بشكل قوي في الرواية في عرض تلك النصوص. وهي نصوص متعددة، تنتمي إلى حقول متباينة ومتنوعة، تتجلى في:

١ – نص السارد:

يستخدم السارد في الرواية ضمير المتكلم، وهو منذ البداية، يكتشف لنا عن تفتيشه في المطار وركوبه الطائرة متوجها إلى بيروت حتى يتمكن من طبع كتاب له لدى إحدى دور النشر هناك، وحتى النهاية، عندما تقترح عليه "لميا الصباغ" طبع كتابه في إسرائيل، بواسطتها. ألخ... لكن علاقته ببيروت، تتحول إلى حاضر قائم على الدمار والخراب.

٢– نص أخبار الجرائد:

يحضر من خلال قراءة السارد للجرائد خلال ركوبه للطائرة، ويحضر أيضا، من خلال نص الفيلم الوثائقي، إذ تطالع السارد وهو يحاول كتابة التعليق على الصور مجموعة من تلك الأخبار، باعتبارها وثائق مقروءة، مستخدمة في الفيلم.

٣ – النص التاريخي:

يخبرنا السارد بأن أنطوانيت قد أعطته جملة من الكتب والوثائق حول التاريخ اللبناني، حتى يستعين بها على فهم الأوضاع في لبنان، وفهم المادة المصورة في الفيلم لكي يستطيع كتابة تعليق على الصور. "لزمت البيت في اليومين التاليين، انقطعت

خلالهما للكتب والوثائق التي زودتني بها أنطوانيت، ولأول وهلة وجدت نفسي ضائعا بين مغزى الأحداث، ومدلولات الأسماء والأماكن ..." (الرواية ص ٥٧).

يتماهى السارد في الرواية مع السارد التاريخي. وهو يقدم ذاته للقارئ في البداية كسارد للرواية، وهو شخصيتها المركزية، لكنه يختفي ليفسح المجال أمام سارد آخر لبعض الوقائع التاريخية.

٤- نص السيناريو:

إنه وصف للصور، يكتبه السارد حتى يتمكن من ضبط التعليق الذي سيكتبه عن فيلم بعنوان: "ماذا حدث للبنان؟" فالمخرجة لم تنطلق خلال تصوير لقطات الشريط من أي سيناريو مكتوب، بل إنها كانت تصور اللقطات والمشاهد انطلاقا من خطة حاضرة في ذهنها.

يتمحور الفيلم الوثائقي حول الحرب الأهلية في لبنان، مستحضرا فضاء بيروت، فمن قاعات المؤتمرات إلى معارض المنتوجات الصناعية، إلى الساحات والشوارع والأسواق والكنائس، والمظاهرات ووجوه الزعماء وهم يخطبون، ومن حالات السلم إلى مظاهر الدمار والقتل، وصلا إلى مذبحة مخيمي صبرا وشاتيلا. ونلاحظ مرة أخرى كيف أن العصب الحساس الذي يشد هذا الجزء من الرواية إلى باقي الأجزاء الأخرى هو فضاء بيروت، بدمويته وانهياراته وجرح أناسه وبحثهم عن السلم، وهو الغطاء الدلالي العام الذي يشكل البنية العامة للرواية.

تلتحم أجزاء الرواية من خلال ارتباطها بالسارد من جهة، وبفضاء بيروت من جهة أخرى، إذ نستطيع أن نلاحظ العلائق القائمة بين الفعل السردي وبين شخصيات الرواية، داخل محدداته الفضائية والزمنية، كما نلاحظ العلائق القائمة بين الوضعيات السردية الأخرى، الموجودة داخل المحكي الروائي.

معارضة التاريخ في "الزيني بركات".

لجمال الغيطاني

الرواية واستيحاء التاريخ

تقدم الرواية أحداثها عن طريق توظيف البعد التاريخي، رغم أنها في تقدير هذه القراءة ليست رواية تاريخية، بالمعنى الذي يحدده جورج لوكاتش في كتابة "الرواية التاريخية"، وهي الرواية التي تقدم أحداثا تاريخية وأشخاصا ينتمون إلى التاريخ، بما يجعل منهم صورة حية عن الواقع الذي عاشوه أو أثروا فيه. ذلك أن الرواية التاريخية تعمل على إبراز عبقرية الأشخاص التاريخيين الذين تحولهم إلى شخصيات روائية، من غير أن يقلل ذلك من مكانتهم كملوك وعظماء وعباقرة. أما "الزيني بركات"، فهي رواية التخييل التاريخي، رغم استلهامها لشخصية حقيقية معروفة في تاريخ مصر المملوكي، هي شخصية الزيني بركات بن موسى، ومن خلال التفاصيل التي قدمها مُحَمَّد بن أحمد بن إياس في كتابه "تاريخ مصر المشهور ببدائع الزهور في عجائب الدهور". (المطبعة الأميرية ببولاق، القاهرة ١٣١٢هـ الموافق ل ١٨٩٤ م، الجزء الثالث)، عن هذه الشخصية، حيث تولى بركات بن موسى الحسبة، وكان كما يصوره ابن إياس يسعر اللحم والدقيق والخبز والجبن خوفا من المماليك ثم يعود ليفرض الضريبة الباهضة.

المفارقة بين الرواية التاريخية وبين رواية التخييل التاريخي وبين الرواية التي توظف التاريخ مفارقة جوهرية.

الرواية التاريخية ليس من شأنها أن تمارس الكذب الأدبي عن طريق التخييل، لأنها تروم تشييد عالم روائي مبني على الحقائق التاريخية، كما أن شخصياتها هم أشخاص حقيقيون ينتمون إلى التاريخ، وهم من عاشوا وقائع الرواية، والرواية بهذا المعنى تسعى إلى بناء صورة أخلاقية للملوك والعظماء والعباقرة، تمجد خصالهم وأدوارهم العظيمة في الحياة والحرب والسلم. أما رواية التخييل التاريخي فهي وإن كانت تقبل المقابلة مع أحداث ووقائع التاريخ وأبطاله، إلا أنها لا تتقيد بالحقيقة التاريخية، أو ما يعتقد أنه

حقيقة تاريخية، لأنها تستخدم الأحداث والشخصيات التي عاشت في أزمنة التاريخ. وأما الرواية التي توظف الأشخاص والأبطال التاريخيين فهي تجعل منهم أقنعة للحاضر، كما أنها تمارس الكذب الروائي فتخرق المعاني التي يحملها أولئك الأشخاص، فتعرضهم للسخرية، وتجعل منهم أقنعة لها من المعاني ما يدل على الحاضر، وهو ما قامت به القصيدة المعاصرة، حيث استدعت الأشخاص التاريخيين ليصبحوا أقنعة تتخفى من ورائها مظاهر الحاضر.

علاقة الروائي جمال الغيطاني بالتاريخ تبدو علاقة ملغزة، تحتاج إلى فك شفراتها، إذ أننا قد تعرفنا عليه في عمله القصصي الأول "من أوراق شاب عاش منذ ألف عام"، وهو العمل القصصي الذي كان ينتمي به جمال الغيطاني إلى كتاب "الموجة الجديدة" الذين برز حضورهم بعد هزيمة ١٩٦٧. وإذن، فقد كانت ولادة الكاتب جمال الغيطاني منذورة لهذه العلاقة الإشكالية بين القاص والروائي باعتباره شاهدا على عصره وبين التاريخ باعتباره يصور أحداثا وقعت في الماضي وأشخاصا حقيقيين وجوا في الماضي. لذلك، يبدو أن الروائي، أي روائي، لا يكون روائيا إلا وهو يوقظ الأحداث التاريخية من مقاماتها المحنطة ويوقظ الأشخاص التاريخيين من قبورهم ليؤثث بهذا وبذاك عالمه الروائي، وليجعل من الماضي حاضرا، أو ما يشبه الحاضر، ولذلك تبقى علاقة الروائي بالواقع الذي يعيشه حميمة، لكن علاقته بالتاريخ وأحداثه وأشخاصه، هي علاقة أخرى، لأن الكاتب من شأنه أن يعود إلى الماضي ليعرف الحاضر، بل إنه عندما يعرف الماضي يجعل منه صورة رمزية للحاضر، في رمزيتها يحضر البعد الآخر الذي يجعل من الماضي حاضرا، ومن الأحداث التي وقت في الماضي إيحاء بما يقع في الحاضر، ومن الأشخاص الذين عاشوا في الماضي أشخاصا آخرين يوجدون في الحاضر. في سياق هذه التجربة كتب جمال الغيطاني نصه الروائي التخييلي "الزيني بركات" ليعارض به نص ابن إياس التاريخي في كتابه "بدائع الزهور".

إن قراءة نص "الزيني بركات" وقراءة أخرى لنص "بدائع الزهور" سوف تكشفان عن طبيعة الفرق بين النص المرجعي وبين النص الروائي، مما يحيل على نزعة تحديثية في

كتابة الرواية، وإن كانت تسعى إلى معارضة التاريخ، ومنحه من المعاني والدلالات ما يدل على الحاضر، ذلك أن نص ابن إياس يقدم لنص الغيطاني إطارا مرجعيا استوحى من خلاله اللغة والفضاء والشخصيات، لكنه تجرد عنه ليكتب عمله الروائي.

أسلبة الرواية

تنجز الرواية نوعا من الأسلبة عن طريق استخدام الآيات القرآنية والنداءات والدعوات، والشروح المتضمنة داخل الأقواس، ومراسلات الحمام الزاجل، والمشاهدات التي تكتبها الرواية وهي تحيل على الحمام الزاجل، والمشاهدات التي تكتبها الرواية وهي تحيل على الرحالة البندقي "فياسكونتي" واللجوء إلى التبويب وترقيم المقاطع، ونص ابن إياس الذي تعارضه. فالرواية تقترب تارة من نص ابن إياس حين يتعلق الأمر بالتشابه، كما تقترب تارة أخرى من نص الغيطاني حين يتحقق الاختلاف. ينبني التشابه على استخدام البنيات اللغوية للبدائع، وتضمين فقرات كاملة منها، والكتابة على نمط الصياغة الأسلوبية التي عرفت في نص ابن إياس.

الرواية ومعارضة التاريخ

إن معارضة نص الغيطاني لنص ابن إياس، تتم من خلال أسلوب التقليد الساخر، أو المحاكاة الساخرة، لكن المعارضة تتم سواء بواسطة النداءات أو فتاوي الفقهاء أو الخطب الدينية، إذ تبدو تقنية جمال الغيطاني في "الزيني بركات" تقنية تناصية يتضح انفتاحها من خلال معالجة مستويات النص، ومن خلال جمع العناصر المتعارضة والمتشعبة الدلالات وتذويبها داخل نسيج من الوحدة والانسجام، ومن خلال تحويل نص ابن إياس من نص ذي صوت منفرد إلى نص متعدد الأصوات.

كيف إذن يمكن الوصول إلى نتائج من خلال البحث في علاقة الرواية بالتاريخ، وتشكلات الإنجازات النصية التي سارت في هذا المنحى لا تنسجم، على مدى أزيد من قرن من تأسيس الرواية العربية للحظات اقترابها من التاريخ، وبمناح شتى من هذا الاقتراب.

من حيث النظر إلى موضوع هذه العلاقة، يتوجب علينا أن نعرف هل نحن بصدد الحديث عن الرواية التاريخية، أم أننا نقرأ علاقة الرواية بالتاريخ، فالرواية التاريخية، تصنيف أجناسي يتقابل مع تجنيسات أخرى للرواية، كالرواية البوليسية والرواية الاجتماعية والرواية السياسية، ولا شك أن هذه التصنيفات الأجناسية، غالبا ما تقع في مشاكل التصنيف التي هي نابعة بالأساس من مقولات النقد التاريخي، والتي يمكن أن تدحض بنظريات مغايرة يحملها النقد الجديد.

إن قراءة علاقة الرواية بالتاريخ، تستوجب النظر إلى حمولات النص الروائي ومعانيه واختراقاته، وعلاقة الذات بمجتمعها وتاريخها، ومسارات إنتاج النص الروائي وصيغه الجمالية وسجلاته اللغوية، ومساءلة مدى تمثل الرواية للتاريخ، وكيف، وما هي وظائف هذا الاحتفاء بالتاريخ في الرواية.

جمالية الوصف في"رامة والتنين"

لإدوار الخراط

تتميز الرواية بكونها رواية الوصف، كما أنها تتميز بطبيعة العلاقة الايروسية بين "ميخائيل" و"رامة"، عبر مجموعة من اللقاءات والهذيانات الداخلية التي يسترجع من خلالها "ميخائيل" حياته الخاصة وعلاقته مع رامة. أما الوصف فيشتغل بين هذا الداخل الذي يتجلى في ذاكرة "ميخائيل"، وبين الخارج الذي يتمثل في أماكن اللقاء، حيث يتسع فضاء الرواية للتنقل من مكان إلى آخر من القاهرة إلى الريف، إلى الإسكندرية ... والرواية تحفل بوصفها الخاص للمكان والشخصيات، لأنها ترتبط بتجربة يلتقي فيها العشق الجسدي بالفناء الصوفي.

يحضر المكان الروائي ليصفه السارد العارض للأحداث، وعبر ميخائيل الذي يسرد الأحداث هو الآخر بضمير المتكلم.

يتميز الوصف وهو يتخلل السرد باستخدامه للعناصر البصرية، ومن تعدد المترادفات والنعوت للعالم الموصوف، من اللون والرائحة وحركة الأشكال الهندسية ومن الصوت ومن أشياء أخرى لا حصر لها. يكتسب الوصف تفرده وخصوصيته، ليمنح الرواية بعدا جماليا، وليجعل منها واحدة من أهم الروايات العربية التي أسست للكتابة الروائية الجديدة.

نقرأ المقطع التالي لنلاحظ اشتغال هذه العناصر في البنية الوصفية:

"كان ميخائيل واقفا على خط الحجر المتقطع الذي يمتد ملتويا عبر مياه المستنقع الخضراء الرصاصية القليلة الغور. ملأ صدره بهبات الهواء الملح. تخبطت في أفق السناء الشفافة المشدودة بضع صرخات من أولاد الأعراب، يلعبون ويتعاركون (...) مزق الرصاص صدورها المفتوحة، على الشط القريب، وعلى السور وأكوام الطوب الأسود. قطرات دم قليلة تنز، شحيحة ومدورة، على اللحم المشقوق الأسمر، نقط ثقيلة داكنة، عيون حمراء كلها. عيون صفراء واسعة قاسية، يخفيها ريش الحلم الملون بالأبيض والبني والرمادي، صغيرة، لم تسعفها الأجنحة الدقيقة المحكمة الجمال ولا نفعتها سعة السماء الفسيحة (...) مناقيرها العظيمة الفضية مطبقة الآن (...) صدورها السمراء اليانعة قد انشرحت عظامها، في الصدمة النهائية، ونزت بدم قليل" (الرواية ص ٣٩/٤٠)

يصف المقطع لحظة صيد للطيور، وتتجلى شعرية الوصف في الطريقة التي تتكون من خلالها التفاصيل، وفي تجاور المترادفات التي تدل على شيء واحد، إلى استعمال الموصوفات التي تعطي للوصف مدلولات جديدة، كما نلاحظ فيما يلي:

- خط الحجر: متقطع/ ملتو.
- مياه المستنقع: خضراء/ رصاصية/ قليلة الغور.
- السماء: شفافة/ مشدودة/ واسعة.
- الطيور: صدورها المفتوحة مزقها الرصاص/ صغيرة/ لا تسعفها الأجنحة ولا سعة سماء.

ـ الشط: قريب.

ـ السور: عليه أكوام الطوب الأسود.

ـ الدم: قطرات قليلة/ تنز/ شحيحة/ مدورة.

ـ اللحم: مشقوق/ أسمر.

ـ العيدان: حمراء/صفراء/ واسعة/ قاسية/ يخفيها الريش.

ـ الريش: ملون بالأبيض والبني والرمادي.

ـ المناقير: عظيمة/ فضية/ مطبقة.

ـ الصدور: سمراء / يانعة/ منشرحة العظام/ تنز بدم قليل.

هكذا اشتغل الوصف حول عدد هائل من الموصوفات التي حشد لها صفات متعددة تجاوزت أن تكون مرادفات لغوية إلى غنى لغوي تعبيري يُعدد من المعاني والدلالات التي يمنحها الوصف للموصوف.

كما يحضر اللون ضمن شعرية الوصف، فالألوان ودلالاتها تكتسب حضورا متميزا داخل العلاقة بين الصفة والموصوف، كما في المقطع السابق. وبطبيعة الحال، فالسارد والشخصية الروائية هما من يقوم بالوصف، خاصة وصف الريف، كما في المقطعين التاليين:

."الغيطان في الليل صامتة حارة وكظيمة النفس من وراء الرحبة التي تبدو فاتحة اللون بين المساحات الداكنة، فيها أجسان آلية قديمة ومعوجة جرارات قليلة الحجم ومكنات زراعية أسنانها ضخمة وواسعة وملوثة، مخططة الحدود مدغمة الكتل في نصف العتمة المشربة الآن، بنور شحيح. الأشجار العتيقة بجذورها الملتوية الضخمة وحشد أغصانها الأثيث المتكاثف حرس طيب القلب مفتول العضل يتنفس بعمق في يقظته الليلية، للأشجار قوة حيوانية" (الرواية ص ١٣٤)

."أشواقي قد دفنتها في تراب الأرض القديمة أكاد أنساها. حقل أنت، تملأه أزهار

البرسيم وأعواد الكتان وعلى صدرك ثمار الحب. هل تسمعين صياح طيري معطرا بأريج الخريف، صيحة الوز بين البوص في ليل طفولتي الذي لا تطل فيه شمس أبدا ... " (الرواية ص ١٣٥/١٣٦)

يتمحور الوصف حول طبيعة الريف، في المقطع الأول كاستقلال عن السرد حيث يصبح الوصف تشييدا لعالم متخيل، بكل مؤثثاته وتفاصيله: الغيطان/ المساحات الداكنة/ الآليات القديمة المعوجة/ الجرارات والماكنات الزراعية الخ... وكل هذه المؤثثات تحضر موصوفة بأكثر من صفة، كما يصبح الوصف تعبيرا عن حالة ميخائيل وارتباطه بالأرض: تراب الأرض القديمة التي دفنها أشواقه. وتصبح رامة حقلا في المجاز الذي تستعمله الكتابة، وهذا الحقل يأتي موصوفا بكونه مليئا بأزهار البرسيم وأعواد الكتان. وتحضر رامة من خلال: الصدر، في تداخل مع الحقل: الثمار. هكذا يحقق الوصف بلافته الخاصة في رامة والتنين حيث يتحول الوصف إلى تشكيل بصري للمكان وتشكيل نفسي لعلاقة الشخصية بالمكان.

تتعدد مظاهر الوصف في الرواية كما تتعدد طرائقه وأساليبه، ليكسب الرواية جمالية خاصة، مما جعلنا نعتبره عنصرا مهيمنا في الرواية، يجعل من الأماكن والأشياء الموصوفة شخصية روائية لا يقل حضورها عن حضور "ميخائيل" و"رامة". نقرأ وصف الدمية في المقطع التالي:

"اشتري لها عروسة، كانت عيناها خضراوين وفي وجهها نفس الاستدارة والنعومة وكان ثوبها سابغا في مقاييسه الصغيرة من قطيفة حمراء في دكنة النبيذ الثقيل الحار وفيه شريط أزرق مزوق مشرشر الحواف بأناقة حادة، وذراعاها القصيرتان ممتدتان أمامها بلا حول في حركة ثابتة لم تصل أبدا إلى العناق الذي تريد، ولا إلى مبتغاها، وحذاؤها رقيق حذق الصنعة جدا، يثير الحنان، فرحت بها. واحتضنها إلى صدرها الكبير كما لو كانت أكثر قربا إليها من بنتها وقالت : أوه، ما أجملها، ما أصغر فمها! ومسحت بيدها على شعرها الأصفر الباهت خيوط النايلون فيه رشيقة الفتل تخدع العين والقلب لحظة وتستدعي مسة اليد برقة" (الرواية ص ١٦٤)

تتعدد مكونات وصف الدمية لترتفع بها من كونها شيء إلى كونها ذات أبعاد أخرى، فهي مثيرة للحنان ومُرَغِّبَةً في لمس اليد برقة، بريئة وجميلة، على علاقة مع "رامة" التي أضفت على نفسها أحاسيس الأمومة تجاه الدمية. ينجح الوصف في أن ينقل لنا براءة وجمال الدمية:

ـ العينان: خضراوان.

ـ الوجه: مستدير ناعم.

ـ الثوب: دقيق المقاييس، من قطيفة، أحمر في دكنة النبيذ، فيه شريط أصفر.

ـ والشريط الأصفر: مزوق الحواف.

يحقق الوصف غناه من الخصوبة اللغوية، ومن معجمها الخاص، ومن تعدد المفردات، وبذلك فالرواية تتميز بكونها رواية الوصف، فمنه تخلق جماليتها الخاصة، وحضورها المتميز في مشهد الرواية العربية الجديدة.

أسطرة الواقع في "فقهاء الظلام"

لسليم بركات

تقدم "فقهاء الظلام" نفسها ككتابة من خلال تقديم الشخصيات على الطريقة المسرحية، وتسم شخصياتها ب"الحمقى الذين قبلوا الاشتراك في هذه الراوية". تكشف الرواية عن وجود شخصياتها في عالم غير واقعي، كما أن الأحداث التي تقدمها لا تنتمي إلى الواقع، بل إلى أسطورة واقع. نتعرف منذ الصفحة الأولى من الرواية على الشخصيات بأسمائها وأدوارها كما هو التقديم الذي يقوم به العمل المسرحي:

. الملا بيناف بن كوجري

. بيرنا بنت عقدي ساري، زوجة الملا.

.كرزو، زيوان، عابي، حمزات، أولاد الملا من زوجته الأولى ...

تضع أسماء هذه الشخصيات القارئ العربي أمام نوع من الإرباك الناتج عن غرابتها بالنسبة لهذا القارئ ثم يكتشف مع القراءة إنها أسماء تركية وعربية وفارسية: (سطامو لاوي حجي عباس، بنت أوسي بدر خان، زوج مهمد)، ويفسر هذا الإرباك كون أحداث الرواية تدور في "القامشلي" في الشمال السوري وعلى الحدود التركية.

تستمد الرواية أسطورية واقعها من المعتقدات الدينية التي تتحول إلى طقوس وممارسات وأحداث واقعية ومرئية. ويبدو أن مجموعة من المعتقدات الدينية، وعلى رأسها الإسلام، تختلط وتتمازج وتتحول من بعدها العقائدي إلى فضاء غريب يحتوي أحداثا وشخصيات لا يصدقها العقل، ولا تخضع لأي تفسير منطقي.وهنا يظهر العجيب كما حدده تودوروف في كتبه "مدخل للأدب العجائبي". يترددالقارئ أمام محاولة تفسير الأحداث التي لا تخضع للواقع. وتحقق أبعاد الكتابة في "فقهاء الظلام" من هذا التردد، إذ كما يقول تودوروف فهناك ظاهرة غريبة نستطيع تفسيرهابطريقتين، نمط من الأسباب الطبيعية، وآخر من الأسباب الفوق–الطبيعية. إمكانية التردد بين

التفسيرين هي التي تحقق الأثر الفانتاستيكي.

الرواية لا تقدم أشخاصا يحيون حياة طبيعية وعادية يوجدون في مواجهة أحداث مباغتة وفجائية للغير مفسر. أن أشخاص الرواية، أو بعضهم على الأقل، يتصرفون بطريقة غير عادية، وأيضا فهم يواجهون عالما غير واقعي دون أن يستغربوه أو يترددوا في تفسيره.

العجيب الذي تتضمنه الرواية إنما هو مرتبط بطبيعة القارئ والقراءة، ذلك العجيب الذي تمارسه شخصيات الرواية كأحداث، دون أن تشعر بغرابته أو أثترته للدهشة ولتساؤل. ومن هنا تحتاج "فقهاء الظلام" إلى زاوية قراءة تحاول النظر إليها ككتابة تؤسطر واقعها وتخلق عناصره الأسطورية من فعل الكتابة دون اتكاء أو إحالة على إحدى الأساطير المعروفة.

تحقق الكتابة الروائية طابعها العجائبي من خلال:

ـ العجيب.

ـ الغير مفسر.

ـ الغير مسلم به.

وهي عناصر دخيلة على العالم الواقعي اليومي، فكيف تتجلى في "فقهاء الظلام"، وكيف تتشكل داخل المحكي الروائي كأحداث وشخصيات وأشاء الخ ...؟

تتحدث الرواية عن حياة أسرة "الملا بيناف بن كوجري" وإذا كانت تنحو نحو الرواية التقليدية في رصد تاريخ هذه الأسرة وما يتفرغ عنها من أبناء وأصهار وأعمام وأخوال الخ... فإنها أيضا تحطم هذه التقليدية من داخل طبيعة التاريخ الأسري ومن داخل عجائبية الأحداث الت يتعيشها هذا الأسرة داخل امتداد زمني يبدأ بولادة طفل جديد وتكسر امتداد هذا الزمن عدة تذكرات ونقلات مكانية وخوارق تقطع امتداد الأحداث.

الرواية تؤسطر واقعها، فما هو هذا الواقع الذي يتأسطر؟ إنه يتجلى في مستوى

الأحداث الطبيعية التي تعيشها أسرة " الملا بيناف"، في علاقته مع زوجته الثانية "برينا" وأبنائه الآخرين، ما عدا "بيكاس"، وفي حروب التهريب التي يخوضها جهور ساري مع هروب التبغ سطامو لاوي حجي عباس، ومع رجال الجمارك، الخ ... حيث تتمظهر الأحداث بطابعها الواقعي. وهذا المستوى يتداخل ويتقاطع مع مستوى آخر هو الأحداث العجيبة التي تقوم بها الشخصيات العجيبة في الرواية، ونتعرض لها من خلال:

١ _ مستوى الشخصيات المؤسطرة:

تبدأ الرواية بازدياد مولود عند "الملا بيناف" والاستعداد للعقيقة والتسمية:

"في الغرف المتلاصقة، شرقي الساحة، كان النساء يدخلن من باب ويخرجن من باب، كلهن في شغل. قماطات بيضاء، وصحاف من ثريد الخبز المحلى تنتقل معهن في فرح ذائب كالثلج الذائب من آثار الأقدام" (الرواية ص ٨)

إلا أن الوليد يصير شابا في ساعات قليلة، وشيخا في وقت وجيز. ينمو "بيكاس" بسرعة غريبة، وفي يوم ولادته يريد أن يتزوج، بعد أن اختار لنفسه اسم "بيكاس"، وتعرف على إخوته وجميع أفراد العائلة بنفسه. بهذه السرعة يختزل بيكاس حياته لكنه لا يموت، يتزوج ابنة عمه ويرحل بعد أن تركها حاملا لتلد هي الأخرى وليدا يكبر بنفس السرعة.

تنسج الرواية أسطوريتها بدء من ولادة هذا الطفل الغريب ومن لحظة مفاجأة أفراد الأسرة بأطواره الغريبة:

"بات الوقت ظهرا. عمر الوليد يتراوح بين ساعات وثمان. يدخل الملا إلى الغرفة ويطيل المكوث (...) كان شابا وردي البشرة، بشعر أسود كثيف، ولحية منبثة في مناطق من الوجه دون أن تتصل تماما، يطل من الباب، مظللا عينيه بيده وهج الثلج، وقد شد بالأخرى على غطاء سميك لف به جسمه. قصير القامة، لكن بتناسق ربما يكون في السابعة والعشرين أو الثلاثين. نهض إليه الملا بتثاقل، وحين سار قبالته قال: "سيؤذي الثلج عينيك يا بني" وضيق الشاب ما بين جفونه، ورد: ينبغي أن أرى أشياء كثيرةأعرفها بأحاسيس فقط يا أبي" صمت لبرهة، مجيلا في عينيه في الساحة، وأردف :

أين إخوتي؟" (الرواية ص ١٣/١٤)

هذا هو "بيكاس" يولد عارفا بالعالم عن طريق الإحساس، وهو بنموه المتلاحق السريع، يحير والده وذويه:

"لم يجد الأب ما يقوله، ليجعل التعرف ممكنا بين أبنائه الأربعة من جهة، وبين هذا الوليد الذي يختزل السنوات كل ساعة، من جهة أخرى. بأي مثل يسترشد ليجعل الفهم محتملا، وبأي ظاهرة يستجد أمام هذه الطفرة التي لا يشبهها إلا ما يعرفه عن نبي تكلم وهو في المهد بكلام كبير؟" (الرواية ص ١٥)

تحل شخصية بيكاس العجيبة في شخص خاله "مجيدو ابن عفدى" بعد رحيله عن القرية، وبعد ارتكابه لجريمة قتل. كما تكرر شخصية "بيكاس" بنموها السريع في ابنه من سنيم بنت مهمد بن كوجي الذي سيحمل اسم بيكاس أيضا. تتجلى أسطورية هذه الشخصية الروائية في تركيبها الخارق، غير المألوف وغير المفسر. والرواية تجعل هذه الشخصية، تحيا وسط شخصيات عادية، واقعية، وداخل فضاء من الأحداث الغريبة التي تقوم بها شخصيات أخرى مثل "جاني" و"حشمو" و"حسو" جد " الملا بيناف".

تؤسطر الرواية واقع هذه الشخصيات من خلال جعلها تتصرف داخل مستوى الواقع: (زواج بيكاس، سفره، ارتداؤه لملابس أبيه الخ ...)، وانتقالها من هذا المستوى إلى التصرف بطريقة عجيبة تثير الدهشة والإرباك عند القارئ الذي لا يعثر لها على أي تفسير عقلاني منطقي. هكذا يصف السارد عقلي برينا لابنها الغريب:

"لم يكن بيكاس على صورة ابن، تحديدا، بالنسبة لبيرنا. تستثير أعماقها فلا تقع على أمومة ساخنة بل على إعجاب ما، رقيق غريب. كانت تغمض عينيها في الساعة الأولى لولادته. فالطفل الذي جاورها بات شكلا من أشكال الحمى، آنذاك. كانت خائفة حتى من النظر إليه. فراشها يتمدد ويتقلص. قدماها تلتصقان بشيء بارد فتسحبهما، متكورة كقربة لبن صغيرة (...) وكان وليدها يزخرف بدوره، خارجا من تحت الغطاء، باتجاه عمته: "اهدئي" فتنهار خالتي تماما" (الرواية ص ٩٧)

كما سبقت الملاحظة فإن شخصيات أخرى غير "بيكاس" تضعها الرواية في مستوى الشخصيات الأسطورية، وخاصة "مجيدو" و"حشمو" و"حسو".

٢ _ مستوى الأحداث المؤسطرة:

هناك أحداث كثيرة في الرواية تتصف بالغرابة والإدهاش. أحداث تصورها الرواية وهي تقع، مع أن العقل والمنطق لا يصدقان وقوعها، ولا يجدان لها تفسيرا أو تعلة.مع أن هذه الأحداث ترتبط أشد الارتباط بأحداث واقعية أخرى ليجمعها نسيج السرد ويؤلف بينهما داخل تركيبته.يتجاور الحدث الواقعي مع الحدث الأسطوري.وأورد نموذجين لهذه الأحداث ذات الطبيعة الأسطورية:

أ – الأصابع التي أخفاها "عقدي" في كيس وأظهرها ذات مرة ليدفنها، نبتت في الأرض بعدد لا نهائي، فيضطر الى حصدها وحرقها فتفوح من خيمته رائحة اللحم المشوي:

"كانت الزاوية ملآى بأصابع منبثقة من التراب ، داكنة الجلد قليلا ، وتتحرك حركة بطيئة كأنها تومئ الى أحد (...) نعم ذهل حين رآى الأصابع أول مرة فقطفها، فنمت في اليوم الثاني، فقطفها ولما أدرك السخرية التي تلوح بها الزاوية بين الجدارين مثل ورقة من أوراق الملكية الميرية ، استشاظ غضبا فحفر الأرض، وردمها، ورش عليها الكيروسين ، وخبأ تحت السور بضع ترقوات من ترقوات الأغنام كتب عليها آية الكرسي، وبال هناك، بل ترك البقرة تبول بدورها " (الرواية ص ١٣٩ /١٤١)

ب _ اختفاء الملا بيناف واختفاء بيكاس، ثم لقاؤهما في مكان بعيد عن القرية ، قرب المقبرة.بهذا الاحتفاء أيضا ، تشكل الرواية عنصرا من عناصرها الأسطورية، ذلك أن بيكاس يظهر من جديد بعد أن اعتقد الجميع أنه مات. إذ لا ننسى نموه السريع المتلاحق ووصوله إلى سن الشيخوخة في أيام قليلة.فهل معنى ظهوره من جديد أنه قد اصبح يعيش في عالم الخلود؟ كما أن اللقاء بين الأب والابن الغريب تطبعه علاقة غريبة حول الدفتر الأزرق الذي يكون الأب قد دزن فيه حسابات فلاحته للأرض. يتبين من خلال اختلاف الحسابات أن الأرض تضيق في مرحلة

زمنية وتتسع في مرحلة أخرى، ولذلك تتغير الحسابات نعتبر حدث اختفاء وظهور "بيكاس" و"الملا" أسطوريا لأن الرواية تصورهما في فضاء أسطوري، ومن خلال مجموعة من التفاصيل الغامضة التي يصعب تفسير أسرارها.إنه عالم من الأسرار المحيرة.

٣ _ أسطرة المكان الروائي:

الأحداث التي تقدمها الرواية تتحرك داخل محورين مكانيين: بيت "الملا لبناف" و"العراء " بما يحتويه من جبال وغابات وبرار. الرواية تصف بيت "الملا" بواقعية لدرجة إنها تقرب صورته الى مخلية القارئ من خلال تركيزها على الساحة، والزريبة، والغرف بما تحتوي عليه من أثاث الخ...بينما تصف الرواية الأراضي الخالية، والقرى المجاورة وجبال القامشلي بما يضفي عليها طابعا أسطوريا، ويجعلها حافلة بالأشباح والأرواح والحياة السرية التي تتم في الليل والنهار، وبالمرئيات التي تتشكل من هيئة الى أخرى.وأقدم نموذجين لتعامل الرواية مع الفضاء الأسطوري:

أ _ "قرية موزان، الواقعة على منتصف الطريق بين القامشي وعامود، كانت الأوفر حظا من زيارات هؤلاء، فهضبتها العالية تتفق جيبا من عظام، وأشباح ينتقلون من سفح الى سفح بقناديل يراها أهل القرية، ومن جرار صغيرة ملآى بخرز منقرض" (الرواية ص ١١٦).

ب _ "شجيرة الزيتون، التي لم تكبر قط من وحشتها، تعرف أيضا، قصد الصبي الذي رأته مهرولا في الظلام.وكانت تعودت من صبي راكض في تلك الساحة، على كل حالة، خبرا خفيفا لخفة العمر، أو ثقيلا سيلقيه حامله على مسمع الآخرين في خفة كخفة العمر (...)، وعلى النحو ذاته، أيضا، تتذكر شجيرة الزيتون أن "حشمو" دخل الساحة مهرولا (...) لذلك لم يكن غريبا على الشجيرة أن يأتي كرزو على هيئته تلك، فهو سيطلق الخبر من قفص لهفته، وسينتظر انفجار الحيرة التي يجب أن يراها على الوجوه. وتكاد تبتسم، ورقة، في

الظلام ذي الوبر المدفوع، هامسة الى نفسها بكلام لا يفهمه سوى النبات" (الرواية ص ٢٠١ / ٢٠٢).

في "فقهاء الظلام" تتحرك القرى والأراضي عن أماكنها.تتسع الأرض وتتقلص، وتتقارب القرى أو تتباعد، كما أن الجبال والبراري مسكونة بالأشباح وبالحياة السرية، أما الأشجار فهي ترى وتسمع وتتكلم وتبتسم.

النماذج المحدودة التي قدمها هذا التحليل لا تستطيع أن تصور أسطرة الواقع الروائي في "فقهاء الظلام" ذلك أن الرواية في كل حكاية أو فقرة سردية لا تخلو من إضفاء الطابع الأسطوري على الواقع اليومي لأسرة "الملا بيناف"، ومن خلال عالم العجيب المدهش الذي يضع القارئ داخل تفاصيله سواء من خلال اللغة الواصفة أو من خلال طبيعة الأحداث أو الشخصيات أو الأماكن.

الكتابة داخل الكتابة، في "عالم بلا خرائط"

لجبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف

على غرار حضور الحلم داخل الحلم، والقصة داخل القصة، والصورة السينمائية داخل الصورة، تحضر الكتابة الروائية داخل الرواية، بما يجعل منها رواية تُضاعف من مكونات وجودها، فمن جانب هي رواية تنبني على جملة من الأحداث والشخصيات، ومن جانب آخر، فهي رواية تتأمل تَكَوُّنَهَا كرواية، أو بتعبير الناقد رشيد بنحدو، فهي رواية تفكر في نفسها.

يتحدد العالم الروائي في "عالم بلا خرائط" من خلال المدينة الوهمية التي خلقها خيال الكاتبين: "عمورية". فكما كانت "طيبة" في "النهايات" لعبد الرحمان منيف، نتعرف هنا على عمورية، إنها " مدينة ككل المدن الأخرى في العالم، محايدة في قراراتها، لا عواطف ولا مواقف". كما نتعرف على "علاء الدين نجيب" الذي يسرد الرواية بضمير المتكلم، وعلى عمته وخاله "حسام الرعد" وباقي أفراد العائلة. لكن "نجوى" تأخذ بعدا خاصا في الرواية، لأنها تبتدئ بمقتلها بطريقة أسطورية، وتنتهي بمرحلة التحقيق في الجريمة. وبين البداية والنهاية تتيح المساحة الروائية ل"علاء" أن يسرد مناسبة تعرفه على "نجوى" وتطور علاقته بها، وعلاقتها بالروايات التي يكتب. فعلاء كاتب روائي، والرواية تتيح لنا فرصة التعرف على موقفه من الفن الروائي ومن الكتابات الصحفية التي أنجزها، ومن آراء النقاد الخ ...

في هذه الرواية يحضر السارد/المؤلف. وإذا كان هذا الحضور مألوفا في الرواية الأوربية التقليدية، فإن "عالم بلا خرائط" توظفه بطريقتها الخاصة، حيث يدخل السارد/ المؤلف في الحديث عن علاقته بالكتابة الروائية، لعبر عن مفهومه الخاص لهذه الكتابة.

نشر "علاء الدين نجيب" روايتين هما "النوارس" و"شجرة النار" وهو بصدد كتابة

رواية ثالثة، بالإضافة إلى مقالاته الصحفية، وتدريسه الفن في أكاديمية للفنون. إن علاء هو من يقوم بدور السارد، وهو أيضا يجمع بين كونه كاتبا روائيا وبين علاقته المجنونة بنجوى. إنه كسارد من جهة، وكاتب روائي من جهة ثانية (السارد/المؤلف)، يعبر عن كثير من مفاهيمه الخاصة بالعمل الروائي وبشخوصه وبدور المخيلة في تشكيل العمل الروائي الخ ...

يخلط السارد بين الأزمنة، ويعلن أنه يتذكر بعض الأحداث العائلية والعاطفية التي يسردها، كما يعلن أنه ينسى أحداثا أخرى، ربما كانت هي الأهم. تشغل عقله الذكريات فينساق معها، لكنه يتدارك ليعلن النسيان كما أعلن أنه يتذكر. وبهذه الطريقة يستحضر السارد المسرود له، ويجعله في مواجهة الكيفية التي تنبني بها الأحداث وتتموضع في الزمن، مع تحديد طبيعة المنسي، ومن هنا تكون الكتابة الروائية في "عالم بلا خرائط" قد مارست لعبتها السردية وأعلنتها في نفس الآن، كي تدعو المسرود له (كقارئ ضمني مفترض) إلى إعادة ترتيب الأحداث بتفاصيلهاالمبعثرة على مساحة المحكي. يقول السارد: "ثمة تفاصيل نسيتها، فليخلخل الموضوع، وتخلخلت الذكرى، فلأحاول مرة ثانية، وبدقة أكبر" (الرواية ص ٢٣)

إذا كانت "عالم بلا خرائط" تجعل ساردها "علاء" مهموما بهموم الكتابة الروائية، فإنها أيضا تجعله –كشخصية روائية– يأخذ طبيعة الكاتب حيث يصبح قلق الكتابة جزء من مكوناته الشخصية ونقرأ ذلك في النماذجالتالية:

أ _ "لم أكتف برمي الدواء وتحدي الطبيب، فقد تصرفت بعد ذلك تصرفات لا تقل حماقة، خاصة من حيث الأكل والسهر ثم إرهاق نفسي بالكتابة" (الرواية ص ٢٦)

ب _ "لا يمكنني أن أفسر الأشياء برؤية واضحة، فالوهم جزء من حياة كل إنسان، وربما كان الوهم هو الحياة كلها بالنسبة للكثيرين. فحالة العجز التي سيطرت على بعد روايتي الثانية "النوارس" جعلتني أشعر أني فقدت القدرة على الكتابة، ولن أستطيع بعد ذلك كتابة أي شيء. ولم يكن ما أقوله الآن مجرد وهم، إذ أن المحاولات

الكثيرة التي لجأت إليها، وعشرات الصفحات التي أهملتها، تقف دليلا لا يمكن رده أو تجاوزه على حالة العجز التي سيطرت علي هل كانت تلك الحالة سببا في المرض هل كنت أعيش في حالة من الوهم الكلي؟

لكن لماذا أخلط بهذه الطريقة الماكرة وأتهرب من الحقائق ؟ هل أصبحت كتابة رواية بالنسبة لي أهم من الحياة ذاتها ؟" (الرواية ص ٢٩).

ج ـ "لم تأت الأمور متصاعدة، أو بيسر. ولا سيما الكتابة. وكلما كتبت شيئا، أدركت فيما بعد أنني لم أقل شيئا إذا أحببت امرأة، اللامبالاة. وكلما توثقت علاقتي بالآخرين، فأنا أيضا في غمرة حقيقية من التماس والتضاد، من الحب والكراهية، وكلما قمت بعمل، فأنا أتداخل في الأشياء وتتداخل هي في على نحو أرى خطوطه الداخلية والخارجية بوضوح" (الرواية ص ٣٤)

تصف الرواية وضعية السارد/المؤلف على هذا النحو، وهي إلى جانب ذلك، تكتب سيرة الكتابة الروائية، سيرة النص الذي نحن بصدد قراءته، وكيفية تشكله وعلاقة الكاتب الضمني به، واستحضار هذا الكاتب الضمني للمسرود له. تصبح وضعية السارد/ المؤلف من خلال عيشه وعلاقته بالآخرين، في حالة تداخل مع معاناته الخاصة للكتابة كوهم يتحول إلى إنجاز مكتوب عن طريق مقاومة الضعف وتجاوز حالة العجز التي تشعره باستمرار بأنه لن يكتب. هكذا يواجه السارد/المؤلف بياض الصفحة، كعجز، وتحبير هذا البياض، كقوة، وبين العجز والقوة يعاني كثيرا.

تسعى الرواية إلى تشكيل مفهومها الخاص للروائية، عن طريق معاناة السارد ومواجهته الخاصة قضايا الكتابة. نستخلص بعض هذه القضايا من النسيج السردي للأحداث، لأنها كمفاهيم نقدية تقدم إلينا من خلال لعبة: السارد/المؤلف هو أيضا، الشخصية المحورية في "عالم بلا خرائط" ولذلك تضمر هذه المفاهيم مرجعها النقدي وتصوغ نفسها في سياق روائي.

تعبر الرواية عن موقف النقاد من إحدى الروايات التي سبق أن كتبها "علاء"،

حيث اتهموها بالغموض وعدم مطابقة الواقع كما أن الرواية تعبر عن موقف "علاء" الساخر من هذه القراءة النقدية الساذجة:

"عندما صدرت روايتي الثانية لم يرض عنها النقاد كثيرا، وقالوا إنها ملأى بالغموض والتناقض، وادعوا أنها لا تمثل عمورية كما يعرفونها بقدر ما تمثل محاولات مؤلفها خلق مدينة لا يمكن أن توجد في رقعة معلومة من الأرض . وكلام كثير قالوه لا علاقة له بالرواية. وشعرت أن "النوارس" بقيت تحلق فوق رؤوسهم. أما أنا فقررت أن أتحدى، أن أمد لساني لهذا الكون، أن أقول للناس: لدي مائة رواية ... مائة أو أكثر قليلا، وكل رواية لا علاقة لها بالأخرى. كل واحدة عالم حافل بالمتعة والخصوبة والعجائب. إذا لم تستطيعوا أن تجدوا مكانها من عالمكم، فذلك ذنبكم ... وضعت مائة عنوان. شطبت نعض العناوين استبدلتها. غيرت الأفكار، في البدايات والنهايات. غير أن كل شيء بالنسبة لي كان شديد الوضح حتى لكأني أراه بكل تفاصيله." (الرواية ص ٣٠/٢٩)

يخلق هذا المقطع نوعا من المواجهة بين موقفين متناقضين، أو بين مفهومين مختلفين للإبداع الروائي ونستخلص ملاحظات حول هذين الموقفين فيما يلي:

١) موقف النقاد هو اتهام رواية "النوارس" بالغموض والتناقض.

٢) موقف "علاء" هو التعبير من داخل رؤية شديدة الوضوح حتى كأنه يرى كل شيء بكل تفاصيله.

٣) موقف النقاد من "عمورية" أنها مدينة لا توجد في مكان محدد من الأرض.

٤) موقف الكاتب "علاء" أن هذه المسألة لا علاقة لها بالرواية.

ويتضح من المقارنة بين (أ) و(ج) و(ب) و(د) أن الصراع بين الكاتب والنقاد هو صراع حول مفهوم الانعكاس في العمل الروائي، إذ يرى النقاد أن الكاتب يحاكي الواقع ويصوره بدقة وعليه أن يموقع أحداث روايته داخل مدينة ذات موقع جغرافي معروف. وهذا المكان المرجعي يساعد الناقد على محاكمة الكاتب على ضوء نجاحه في نقل صورة دقيقة عن المكان أو تعتيم هذه الصورة باختلاق المكان المتخيل الذي لا يحيل على

مرجع واقعي. وهنا تطرح مسألة المفهوم الواقعي للكتابة الروائية: رواية تعكس الواقع المادي، بعناصرهالمكانية المرجعية وتصوره بدقة/ رواية تخيل واقعها وتتخيل مكانها الخاص.

إلا أن ملاحظة أساسية تبرز من خلال المقطع السابق، وهي أن "عمورية" مكان روائي في رواية "النوارس" بينما نكتشف أن "عمورية" هي المدينة المتخيلة في "عالم بلا خرائط".

فما الذي يعنيه ذلك؟ هل يريد السارد/المؤلف "علاء" أن يقتحم النص الذي خلقه كشخصية روائية أو يخرج منه لعبر عن رأي المؤلفين (جبرا ومنيف) في مشاكل الرواية كعلاقة الواقع بالمتخيل ومدى اعتبار الرواية انعكاسا للواقع أو للغموض؟

أولا: تتلاحق هذه التقنية التي تلجأ إليها الرواية لتمرر خطابها النقدي والتي تتجلى في استخدام السارد/ المؤلف "علاء" كأداة لتمرير هذه المفاهيم فهو كسارد يلح على سرد الأحداث والتعليق عليها عن طريق وصف واقعيتها المتخيلة، كأبعاد لمفهوم الانعكاس، يقول مثلا:

. "هذه القصة التي أرويها الآن وقعت، أو وقع شيء، قريب منها ... (الرواية ص ٣٨)

. "صحيح أن الأمر لم يحصل فجأة ولو يحصل بهذا الشكل الذي أرويه الآن، لكنه بدا مثل قيمة بعيدة، بدأ مثل شبكة صياد ذكي وحريص يوما بعد يوم، حادثة بعد أخرى، أخذت الأمور هذا الشكل الذي يشبه الحصار" (الرواية ص ٤١)

. "كنت أريد أن أتحدث عن طفولتي، عن أيام قديمة، ليس لأن في هذه الطفولة أو تلك الأيام شيئا خارقا يستحق أن يروى، وإنما لأن وضحها الحاد، والوقائع الكثيرة التي حصلت خلالها، جعلتها تبدو لي عملا يستحق أن يروى بل مؤثرا وجميلا. هذه الوضوح، ولأني استعدت الوقائع مرات ومرات، واتبعت ذهني بترتيبها، ثم أدخلت عليها مقدارا من التمويه، لكي لا تبدو صور الأشخاص، خاصة الأحياء منهم، واضحة ومعروفة، بعد أن فعلت ذلك وكنت متأكدا أن الأمر لا يتطلب سوى أن

أجلس إلى منضدتي لكي أشرع بالكتابة، وخلال أسابيع قليلة سيكون لدى رواية كبيرة تعج بالتفاصيل المهمة والكائنات الحية وأخيرا المغزى الكبير، لم أستطيع أن أقول شيئا حقيقيا واحدا مما في نفسي" (الرواية ص ٤٣)

من خلال هذه النماذج الثلاثة، يظهر لعب السارد على الأحداث التي يسرد، حيث يزاوج بين سردها كأحداث، وبين وصف الطريقة التي تشكلت بها في ذهنه. وفي المقطع الثالث يظهر مدى ابتعاد السارد من سرد الأحداث كما هي في الواقع، عندما يقول بأنه قد أدخل عليها مقدارا من التمويه. والتمويه هو التحوير الذي يقوم به عمل المخيلة في خلق الشخصيات ذات طبيعة نمطية الشيء الذي يجعلها محتملة الوجود في الواقع، لكنها داخل نمطيتها تنفرد في وجودها الخاص داخل النص الروائي حيث لا تغدو الكتابة مجرد محاكاة مطابقة للواقع. ينتهي السارد من كل ترتيباته الخاصة بالأحداث والشخصيات إلى اليأس هذه الطريقة:

"لم أستطع أن أقول شيئا حقيقيا واحدا مما في نفسي" وه نفس اليأس الذي تعبر عنه الرواية خلال عدة أجزاء سردية منها مثلا :" لم تأت الأمور متصاعدة، أو بيسر، ولا سيما الكتابة. وكلما كتبت شيئا، أدركت فيما بعد أنني لم أقل شيئا" (الرواية ص ٣٤)

هل يعني ذلك أن الهدف هو الكتابة نفسها دون الاهتمام بما هو خارج الكتابة، ومن هنا تصبح الكتابة عملا مفتوحا، لا يقول كل شيء في عمل واحد ومن ثم يحتاج الأمر إلى المعاودة؟ هل يقصد السارد من وراء ذلك أن وظيفة الكتابة تكمن في الكتابة نفسها؟

ثانيا: تطرح الرواية العلاقة بين التفاصيل السردية وبين اللغة والتركيب والكتابة كغموض نصي يكتب بلاغته الخاصة. تفصح الرواية عن لعبتها ككتابة وكموقف من هذا الغموض عن طريق كتابة مجاورة لكتابة السرد، وهي كتابة لسيرة الكتابة نفسها. كيف يراوغ الكاتب الأحداث؟ كيف يلجأ إلى التنقيب

والتعتيم؟ كيف تتشكل اللغة؟ "ولكن كلما كتبت وجدت أن الكلمات رغم إرادتي إنما تتبع هواها الخاص، وتتركب في أنماطها الخاصة، لتقيم في النهاية أنساقا من المراوغة، من التضبيب والتعتيم، لا تجاه نفسي. لماذا، لماذا أرى الكلمات دوما تجعل من نفسها قناعا، بل أقنعة؟ (الرواية ص ٣٤)

إن إصرار "عالم بلا خرائط" على طرح مسألة غموض النص الروائي سواء بالنسبة للآخرين كقراء أو حتى بالنسبة للكاتب هو صيغة من يصبح التأمل في عملية الإبداع، من خلال لحظة اقتحام عالم مجهول، أبيض، تتلاحق فيه الحروف والكلمات، لتخلخل سلطة هذا البياض وتحل محلها سلطة المكتوب، عن طريق سلاسل من الجمل، يتواصل عبرها المحكي.

إنه غموض اللغة، وغموض عالم ما قبل الكتابة، وفي مقابل هذا الغموض يحضر الجاهز اللغوي والجاهز كمحكي، حيث لا وظيفة لحظة الخلق، سوى اجترار ما حدث بالفعل، وحيث وظيفة الكتابة هي محاكاة الواقع. إن هذا الغموض المحبب هو سحر الكتابة وهو سر انجذاب "علاء" نحوها كمعاودة، وكأنها صخرة سيزيف.

ثالثا: وإذا كان "علاء" هو السارد وهو إحدى شخصيات الرواية "عالم بلا خرائط"، وهو أيضا كاتب رواية "النوارس" و"شجرة النار"، فإنه يطرح أيضا مسألة تتناسل النصوص من بعضها، أي لا يدعي نص ما خلقها، فلربما كان وجوده في نص آخر سابق عليه تدخل " عالم بلا خرائط" في طرح مسألة الخلق، وعلى الشخصيات من خلق الخيال الروائي، وحتى الكاتب ألا يكون شخصية في رواية كتبها كاتب آخر؟

إنها لعبة يتناسل فيها النص من النص، والشخصية من الشخصية، والكتابة من الكتابة. هل الخلق الإبداعي هو محاكاة للطبيعة؟ تطرح الرواية هذا البعد الأفلاطوني للكتابة حيث يتساءل "علاء" عن هويته كإنسان، كمخلوق، كشخصية روائية:

"هل كنت في بحث دائم عن إنسان حقيقي، فاضلا كان أم غير فاضل؟ وأبدأ

بنفسي. هل أنا إنسان حقيقي؟ ألست ربما من خلق كاتب روائي قرأته يوما ما ونسيته، ولكنه في أثناء ذلك صنعني كما يريد، وتركني شخصا وهميا يحاول جاهدا، يائسا، مصارعا أن يجسد نفسه، أن يحقق هويته، أن يقف على قارعة طريق مزدحم بالبشر، ليقذف عنه بكل ما عليه من ثياب، ويرفع صوته فيهم قائلا: "انظروا! ها أنا عار كما خلقني ربي، لا كما خلقني روائي ماكر. وهذا جسدي، تعالوا المسوه بأيديكم لتصدقوا أنني حقيقي، حقيقي كهذا الجدار الذي أتكئ عليه" (الرواية ص ٣٤/٣٥)

هذه المواربة بين كون "علاء" إنسان حقيقي أو شخصية روائية خلقها خيال كاتب ما هي ما يخلق لحظة الإرباك بين الواقعي والمتخيل، بين المتخيل الذي يخرج إلى الواقع، كما يخرج "علاء" كشخصية روائية إلى الشارع كما خلقه ربه لا كما خلقه الروائي ليؤكد وجوده الواقعي حين يتحدى الناس بأن يلمسوا شخصية من ورق كما هو حال الكاتب الضمني والمسرود له، وهنا تتمرد هذه الشخصية على ورقيتها لتحاول تأكيد وجودها الحقيقي كتعبير من الرواية عن التصور الواقعي ومحاكاة الكاتب للأشخاص الأحياء.

رابعا: يتعرض "علاء" ككاتب روائي إلى توظيف المخيلة وتشغيلها في تشييد معالم العمل لروائي. وهو يتعرض في معرض تجربته ككاتب لطبيعة الخيال ووظيفته في بماء عالم روائي:

- "إذا كانت تلك الأشياء التي مرت على وكونت حياتي الماضية تبدو عند الكتابة بمثل هذه الصعوبة، فكيف إذا أردت أن أقيم عالما من الوهم والخيال؟ كيف أستطيع أن أخترع بشرا وأحداثا، وأن أعطي لهؤلاء البشر أسماء وملامح، وأجعلهم يتكلمون ويفكرون. ويحلمون، وأن أجعل الأحداث تعمي موقفا وتقدم فكرا؟" (الرواية ص ٤٤)

وإذا كانت الرواية قد تعرضت في مقطع سابق لمدى مطابقة "عمورية" كمكان متخيل مع المكان الواقعي المعروف في الجغرافية فإنها هنا تتعرض لدور الخيال في خلق الشخصيات والأحداث، والتعبير عن تجربة حياته أو موقف معين خلال مت تواجهه

الشخصيات من أحداث. تعلن الرواية مفهومها للخيال الروائي ودوره في ترتيب الأحداث وخلق الشخصيات والمعنى الروائي.

كما أنها تطرح المفارقة بين الكاتب والإنسان العادي، على أساس أن ما يميز الكاتب هو الخيال الواسع:

- "فهؤلاء الكتاب صنف خاص من البشر: خيالهم أوسع من واقعهم، و أوهامهم تنشط بهم عمن حقائقهم الصغيرة، فيسكنوها أو تسكنهم، حتى تصل بهم الحال نقطة لا يميزون عندها بين اليقظة والحلم" (الرواية ص ٦٧).

تتعامل الرواية مع الخيال على أساس أنه يخلق الواقع، يستمد منه عناصره الأساسية، ليشكلها في عالم المتخيل، ويضفي عليها طابع التخييل. نلاحظ كيف يتحدث علاء عن نجوى بطلة إحدى رواياته:

"أكتب عن امرأة غريبة، عجائبية، لا يستطيع الواقع الضيق استيعابها. أجعل منها ضدا لكل تفاهة اجتماعية. أجعل منها مخلوقا إشكاليا يخلق نفسه مرة واحدة لن تتكرر. حيها وحشي وإلهي، محي وقاتل، معا" (الرواية ص ٦٨)

إن عجز الواقع عن استيعاب هذه المرأة، هو النقيض لإمكانية تحققها في الكتابة، كمتخيل، فالغريب والعجيب في هذه المرة هو مستوى من مستويات حضورها في المتخيل الذي يتردد القارئ أمام محاولة تفسيره. يرفض علاء إضفاء الطابع الواقعي الاجتماعي على نجوى، لأنه يتصورها كمخلوق إشكالي داخل خيال الكتابة ولا يمكن أن تكون تقليدا أو محاكاة لامرأة موجودة في الواقع. ومن داخل هذه المفهوم الخاص لدور المخيلة في خلق الشخصيات والأحداث الروائية، تقدم "عالم بلا خرائط" مفهومها الخاص للخيال الروائي وتعلنه إلى جانب أنها تمارسه في الكتابة داخل نسيجها السردي. يقول السارد: "خيولي تحمحم عبر مئات الصفحات التي أكتبها وأخرى تنتظر" (الرواية ص ٨٨)

خامسا:كما تعرض الرواية مفهوم الوحدة الروائية التي تتكون من انسجام التفاصيل وكيفية بنائها داخل نسيج الأحداث وترتيبها على نسق خاص، وهو ما يسميه

المصطلح النقدي ب "التركيب السردي"

تلجأ "عالم بلا خرائط" إلى لعبة السارد/ المؤلف، لتعبر عن مفهومها الخاص لطريقة تركيب عناصر البناء السردي. يستمد هذا التركيب منطقة الداخلي من توليف أجزاء السرد، وأيضا من المصدر الواقعي الذي تستوحيه الكتابة بعد تفجيره، كما يعبر "علاء":

"أريد أحيانا أن أجمع حياتي الماضية كلها، علاقتي، قناعتي، أوهامي، أن أجمعها في بؤرة واحدة، لا لكي أنظر من خلالها، وإنما لكي أفجرها وأبعثرها، حيث تصبح نثارا من الذرات الهائمة في فضاء لا نهاية له. ثم أحاول جمعها من جديد، أحاول جمعها وإعادة ترتيبها، كل ذلك أفعله مدفوعا بوهم استعادة أيامي الماضية ضمن نسق لا أستطيع أن أفهم له منطقا أيا كانهذا المنطق؟" (الرواية ص ٩١/٩٠)

يفصح هذا المقطع، عن مفهوم الرواية الخاص للبناء الروائي، حيث يتم جمع المادة من التفاصيل الحياتية المستمدة من العلاقات والقناعات والأوهام، وتركيب هذه التفاصيل داخل وحدة موضوعية، مع هذه التفاصيل، لا ينبغي لها أن توجه رؤية الكاتب "علاء" أو تخضع تصوره الخاص للكتابة لها كتفاصيل مستمدة من المعرفة والتجربة، إنها تفجرها وتبعثرها والتفجير، هو تدمير لزمن الأحداث وتطورها في الواقع، وموضعتها داخل أزمنة الكتابة، الكتابة التفجيرية، ترفض طولية السرد، وثبات الأحداث في المكان الواحد، كما ترفض بداية الأحداث من حيث تبدأ في الواقع، لأن بداية الرواية، هي اختراق للكتلة التي تكون المادة الأساسية للأحداث المعروضة، تبدأ الرواية من مكان الاختراق من رؤية السارد، من لحظة اقتحام البياض.

تفجر الأحداث طبيعتها الجاهزة، السكونية، لتؤسس نظامها الداخلي، ككتابة من فوضى التفجير والتبعثر. ومن هذا النظام الداخلي، هو ما يؤسس للبناء الروائي الوحدة والانسجام، في المكان أو الزمان أو الحدث، وحدة الخيوط الباطنية العميقة التي لا تلمسها القراءة السطحية، ومن ثم فالرواية تخلق حبكتها الخاصة، وتشويقها الخاص.

يطرح هذا المفهوم الذي تقدمه "عالم بلا خرائط" حدا فاصلا للمقارنة بين الرواية التقليدية، التي تنبني على تطور الأحداث من خلال كرونولوجية الزمن، قصد الإيهام الواقعي، وبين الرواية التركيبية التي تؤلف عناصر سردها من "القناعات" و"الإيهام"، ومن منطقها الداخلي، الذي تفرضه طبيعة الكتابة، كتشييد لعالم مستقل بذاته، لا يسعى إلى تقليد أو محاكاة العالم الواقعي.

سادسا: ومن خلال هذا المفهوم العام، للكتابة الروائية، كما تقدمه "عالم بلا خرائط"، نلاحظ اشتغال السارد والمؤلف بالهدم والبناء، أي هدم الجاهز وبناء الخاص والمتميز، من خلال تجاوز المفهوم الانعكاسي، وتشغيل المخيلة الروائية، كبحث عن الخاص في الكتابة. تقول الرواية، على لسان "نجوى":

_ "هناك فرق، فرق كبير بين الروائي والإنسان العادي. الروائي فنان، رجل حالم، ملئ بالرغبات، يريد أن يهدم العالم، ويبني عالما جديدا عالما خاصا، قد لا يعني الآخرين" (الرواية ص ١٣٦)

إن الخاص في هذا العالم، هو استقلالية عن العالم الواقعي، حيث لا مجال للمطابقة بين عالم الواقع وعالم الكتابة، ذلك إن الكتابة تكون عالمها الخاص، من استلهام عناصر العالم الواقعي، وهدمه، لبناء عالمها من اللغة، والمخيلة، والهذيان، وتركيب التفاصيل، وخلق أزمنة السرد داخل نسيج الأحداث، ومن النسق الذي يكونه نظام الأحداث، ومن هنا تتحقق القطيعة بين المكتوب وبين أساليب الحكي الشفوي، بين المكتوب الروائي الجديد، الذي يخلق عالمه الخاص.

نتائج

تعامل هذا الفصل مع متن روائي واسع استهدف من خلال تحليل نصوصه الوقوف عند جملة من مظاهر تشكيل النص الروائي واعتماد هذا التشكيل على مقومات جمالية يتوسل بها السرد لاكتساب حداثته وتجديد خطابه، ومن بينها لجوء

"نجمة أغسطس" إلى الافتتان بالنص الفرعوني ونص ميكل أنجلو على ما بينهما من تباين واختلاف، وذلك من أجل اتكاء النص الروائي على خلفيات ثقافية تمده بدم جديد، كما أن "بيروت.. بيروت" هي حقل روائي لاشتغال آخر،يتداخل فيه نص السيناريو مع النص الذي يمكن اعتباره منتميا إلى التخييل الذاتي، مما يعني أن الروائي صنع الله إبراهيم يجنح في تشكيل عوالمه الروائية إلى الاسترفاد من نصوص أخرى خارجية، تمنح رواياتها دفقا من الوقائع والأخيلة للنص الروائي. على أن رواية "الزيني بركات" التي اشتغلت على مرجعية ابن إياس التاريخية، قد كتبت نصا روائيا شديد الالتباس، لأنه بمظهره الواقعي الذي يستند إلى التاريخ يوحي للقراءة بأن أحداثه تعيش في الزمن الماضي، بينما القراءة تجد الكثير من دلالاتها في الحاضر، بما لا يُسقط محن الحاضر على الماضي، ولكن بما يجعل من الماضي امتدادا للحاضر. لكن توظيف الإطار التاريخي لمعالجة أحداث لها صلة بالماضي والحاضر، يدفع بالرواية في اتجاه نوع من "الشكلنة"، أو إضفاء طابع الشكل عليها كرواية، وقد مثلنا لذلك بتقمص الرواية لعصر الزيني بركات، بعوالمه ولغته أو لغاته وأشخاصه الذين تحولوا إلى شخصيات. كما أن شكلا روائيا آخر يظهر مع "الديناصور الأخير" لفاضل العزاوي حيث تتم مسرحة الشكل الروائي، ومن المعلوم أن لغة المسرح هي لغة الحوار، أما لغة الرواية فهي لغة السرد، وحيث تحضر هذه المسرحة، تحضر معها مسألة أدبية أخرى، تعني انتهاك الجنس الروائي وتحطيم حدوده التجنيسية، عندما يسمي فاضل العزاوي كتابه (قصيدة _ رواية). مع أن رواية إدوار الخراط "رامة والتنين" تشتغل على ما أسميناه بجمالية الوصف، كما اشتغلت "فقهاء الظلام" لسليم بركات على أسطرة الواقع، و"عالم بلا خرائط" لجبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف على تفكير الكتابة في نفسها داخل الكتابة، فإن كل هذه التمظهرات الروائية، تؤكد في رأينا على وجود صنعة روائية لدى الروائيين العرب، اشتغلوا من خلالها على تحديث الشكل الروائي عبر تنويعات للشكل والخطاب.

الفصل الثالث

الرواية العربية الجديدة

وتجليات الشكل الروائي

- مقدمة.

. الكتابة والجسد في "شرق المتوسط" لعبد الرحمن منيف.

. تداخل النصوص في "عرس بغل" للطاهر وطار.

. المحكي الذاتي في "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح.

. المغامرة الروائية في "السد"، مولد النسيان"، و"حدث أبو هريرة قال"، لمحمود المسعدي.

. السيرة والكتابة في "حجر على حجر" لفوزية سالم الشويش.

. العالم الروائي في رواية العصعص، لليلى العثمان.

. المكان وموحياته في "منتهى" لهالة البدري.

. نتائج

مقدمة

إن مغامرة القراءة، ليس من شأنها أن تكون سوى قراءة واصفة، قوامها توصيف النصوص وتفكيكها والنظر إليها في علاقتها ببعضها، بما يجعل منها نصوصا روائية لها أسئلتها ككتابة، ولها مغايرتها التي تجعل منها نصوصا روائية مخصوصة بفرادتها، حتى وإن وجدت داخل جمهرة من الأعمال الروائي الأخرى.

ولعل قراءة روايات متباينة من حيث السمات وطرائق الاشتغال على الموضوعات والأشكال، لا يسعى إلى النظر إليها من قبيل التصنيف، بل إن النظر إليها يتم من خلال التوصيفات التي تصف توجهها نحو تنويعات الشكل والخطاب، وهي تنويعات لا يتم الحديث عنها انطلاقا من تصنيفات معينة، وإنما من سمات تشكيلية جمالية وخطابية لا تشترك فيها الأعمال الروائية، إلا بما يجعل من كل رواية نوعا من الفرادة ونوعا من الخصوصية الأدبية والروائية، سواء على مستوى بناء العوالم أو على مستوى بناء الأشكال.

لذلك، ونحن نقرأ جملة من الروايات المتغايرة، والمتباينة، من حيث طرائق السرد والبناء، وتشخيص العوالم والفضاءات، والرؤى والمواقف التي تعبر عنها الشخصيات، فإن ما يهم القراءة هو الكشف عن التباين والمغايرة في هذه الروايات.

مادامت القراءة تتعامل مع حقل روائي واسع، له انتماؤه المتنوع والمتعدد إلى الجغرافية العربية، فإن ذلك يعزز من قدرة القراءة على أن تستعمل إواليات توصيفية تدرك من خلالها اشتغال الروائيين على أسئلة الكتابة وتجليات الشكل الروائيواستراتيجية الأشكال وتنويعات الشكل والخطاب.

إن القراءة النقدية لا تفرق بين رواية سعودية وأخرى جزائرية أو سودانية أو تونسية أو كويتية، إلا بما تظهر به الروايات نفسها من حيث تشكيل صورة المجتمع وأنماط الوعي التي تحملها الشخصيات، أما ما يجعلها تنتمي إلى الرواية العربية الجديدة، فهو كونها كتابات طلائعية تحفل ببناء الأشكال وتستبدل خطية السرد بأنواع أخرى من

البناء الروائي. فكل روائي عربي يكتب تجربته الخاصة في الرواية، والتي على القراءة أن تبحث في خصوصيتها، سواء من حيث العوالم ومحليتها أو من حيث التشكيل الروائي للرواية، بما هو تجل لأسئلة الكتابة واشتغال على الشكل الروائي، حيث لا تلتقي الروايات التي تتم دراستها في هذا الفصل، إلا من حيث إنها تشتغل على تنويعات الشكل والخطاب، وقد جعلناها تلتقي في هذه القراءة، بما تمنحه للقراءة من معاني الاجتهاد والبحث اللذين يصبان في اتجاه الوصف البنيوي للنصوص، على ما يعتري ذلك من منزلقات لا تنتمي إلى هذا الاتجاه.

الكتابة والجسد في "شرق المتوسط"

لعبد الرحمن منيف

تتمركز "شرق المتوسط" حول المعاناة الداخلية للعالم الخارجي، من خلال شخصية "رجب" الذي تعرض للاعتقال والتعذيب النفسي والجسدي بسبب مواقفه السياسية. يتردد "رجب" بين قوة المبادئ وحرارة إيمانه بها وبين ضعف الجسد الذي لا يقوى على تحمل ضروب التعذيب وهو لا يريد أن يعترف بينما لا يستطيع جسده أن ينهض بأثقال الجراح الجسدية والنفسية التي أحدثتها أشكال وحشية من التعذيب البوليسي، وهناك آخرون: "أنيسة" أخته التي تقف بجانبه، و"حامد" زوجها الذي يتحول من معارض لمواقف "رجب" إلى مؤمن بها ومدافع عنها. وهناك أصدقاء "رجب" الذين استسلموا ووقعوا على التنازل عن المبادئ. داخل هذا الجو النفسي العام الذي تؤسسه تفاصيل يومية من حياة " رجب" داخل المعتقل، ومن مذكراته الخاصة، تتموضع أحداث الرواية.

ينتهي "رجب" إلى طموحين أساسيين في حياته الخاصة، وهما: كتابة رواية عن السفر إلى جنيف لتقديم مذكرة عن العذاب الآني الذي يواجهه السجناء السياسيون في الوطن.

إضافة إلى أن الهم الروائي، عند "رجب" لا يبتعد كثيرا عن موضوع المذكرة الاجتماعية ضد التعذيب، فإنه أيضا، لا يخلو من هموم الكتابة نفسها، ومن طرح أسئلتها الخاصة.

يتموضع مفهوم "رجب" الخاص بالكتابة الروائية، داخل سياق رسالة بعث بها إلى "أنيسة" كما يتساوق منظور "رجب" لكتابة الرسالة، مع مفهومه للكتابة الروائية:

"العزيزة أنيسة ...

لأول مرة منذ سنوات، أحاول أن أكتب بحرية. لا أفكر أن أكتب بحرية كاملة، لأن هذا مستحيل، ولكن بحرية أكثر من أي وقت مضى.

لا أعرف كيف استغل الحرية المتاحة إلى الحد الأقصى. أريد وأخاف. ليس في ذهني أفكار محددة أريد أن أقولها، والأفكار التي أحبها أخاف أن أقولها" (الرواية ص ١٣٤)

هنا يضع "رجب" حدا بين غياب حرية الكتابة المطلق، خلال السنوات التي قضاها في السجن، وبين الحرية النصية التي يمكن أن تتحقق داخل الكتابة نفسها، فالحرية المطلقة، أمر مستحيل، وذلك لأسباب تتعلق بما هو داخل الكتابة وما هو خارجها، فالخارج يظل حاضرا حتى مع ارتفاع حالة القمع السلطوي، كما أن الداخل، يظل محدودا– كحرية– بإمكانية الكتابة نفسها. وبعد أن يتحدث "رجب" عن حالته الصحية، ينتقل إلى هاجس الكتابة الذي أصبح يشغله، وإلى مفهومه لما يريد أن يكتب:

"لا تستغربي ولا تقولي الكلمات التي طالما رددتها من قبل. كما لا أحب أن أدافع نفسي. الكتابة لمن ومتى؟ هذا سؤال لا أعرف له إجابة، أفكر أن أكتب أشعارا وروايات، ولدي أفكار كثيرة، ولكن ما أرغب فيه شيء جديد تماما. فكرت في الطريقة ولم أستطع أن أصل، وما أزال أفكر. يبدو لي أن الشعر لا يمكن أن يكتبه إلا إنسان واحد، لأنه سيل من الأحاسيس الداخلية، في لحظات هاربة، فإذا لم يستطع الإنسان

السيطرة على هذه اللحظات، توارت وانتهت..هذا ما توصلت إليه. الشيء الذي لم أستطع أن أتوصل إليه الآن، كيف يجب أن تكون الرواية. أريدها أن تكون جديدة بكل شيء. أن يكتبها أكثر من واحد، وفيها أكثر من مستوى، وأن تتحدث عن أمور هامة والأفضل مزعجة.. وأخيرا أن لا يكون لها زمن" (الرواية ص ١٣٤)

يعبر "رجب" عن مفهومه الخاص للكتابة، وهو يستبعد الشعر لأنه لحظات هاربة يصعب القبض عليها. إلا أن المقطع السابق مجموعة من القضايا التي تخص الكتابة، بدءا من العام إلى الخاص ونستخلصها فيما يلي :

. الكتابة لمن؟ وهو سؤال يستحضر القارئ وسوسيولوجية القراءة، داخل مجتمع تسوده الأمية وتتحكم فيه العوامل السوسيوثقافية، والتي تعوق توسع دائرة القراءة. وهل تكون الكتابة للمستقبل المحلوم به كغد أفضل، يتسع فيه عدد القراء بالقضاء على الأمية والتخلف الفكري. أم أن الكتابة كفعل تطرح زمنها، على الأمية والتخلف الفكري. أم أن الكتابة كفعل تطرح زمنها أي يكتب الكاتب وفي أي زمن، وهو السؤال المرتبط ب "لمن".

. الرغبة في الجديد. يتأسس الجديد على القديم، أو التقليدي. حين يرغب"رجب" في أن يكتب الجديد، فإنه يتخذ موقفا من الكتابات السابقة التي يكون قد اطلع عليها، وهي ما يشكل حصيلته المعرفية، إلى جانب هذه الرغبة في التجاوز، وخلق الجديد من خصوصية التجربة وخصوصية المفهوم.

.كيف يجب أن تكون الرواية؟ وعندما يطرح "رجب" هذا السؤال كمشروع كاتب، فإنه أيضا، يرتبط بنفس المحور الذي يطرحه أي كاتب، كتصور نظري لمفهوم الكتابة الروائية التي تتمثل في الواقعي والمتخيل، وفي الزمن والخطاب السردي واللغة الخ ... وحين يطرح "رجب" وهو مشروع الكاتب سؤال الكتابة الروائية فإنه يضعنا أمام الأفق الذي يفتحه هذا السؤال على الأجوبة الممكنة، والتي تختلف من كاتب إلى آخر، حسب ثقافته وتجربته ومفهومه الخاص.

. رواية جديدة. ف "رجب" يرغب في كتابة رواية جديدة، وهو هنا يطرح مفهوما نقيضا للرواية التقليدية، حيث يجعلنا كقراء، نسائل هذا المفهوم الخاص للكتابة الروائية الجديدة: لماذا هي جديدة، من أين نكتسب جدته؟ ما هي العناصر الجديدة التي تعارض بها عناصر المحكي الروائي التقليدي؟ نكتشف أن المقطع السابق يحدد هذه العناصر من خلال:

أ- أن هذه الرواية يجب أن يكتبها أكثر من واحد. هل هي كتابة جماعية تعبر عن ضمير الشعب كما هو حال الأدب الشعبي والأسطورة أو الخرافة؟ وهل هي تجربة ذاتية الكاتب إلى أن تصب في الخيال الجماعي، وفي تجاوز الرؤية الأحادية للموضوع إلى إلغاء الذات الكاتبة لتقوم محلها " الأنا النصية" ما معنى أن يتعدد كتاب الرواية الواحدة؟ هل يعني ذلك الكتابة المخبرية التي ظهرت في الصين من خلال تجربة الكتابة الجماعية، أو الكتابة التي جربها عبد الرحمان منيف وجبرا إبراهيم جبرا في "عالم بلا خرائط" حين اشتركا في كتابة عمل واحد، كما فعل معين بسيسو ومحمود درويش في كتابة قصيدة مشتركة؟ أم المقصود هو تعدد سراد الرواية حين تتعدد أصواتها السردية؟ ليكن أحد هذه الافتراضات في جميع هذه الأحوال فإن الرواية الجديدة ترتبط حسب مفهوم "رجب" بالإنتاج النصي ، سواء كان منتجه هو الكاتب أو السارد، أو تعدد الواقفين وراء هذا الإنتاج.

ب – إن هذه الرؤية يجب أن يكون فيها أكثر من مستوى ولا شك أن المقصود هو تعدد المستويات حيث يتم سرد الوحدات السردية عن طريق التناوب أو التضمين أو التداخل السردي. لماذا يريد رجب أن تتضمن روايته أكثر من مستوى، وهل هذا التعدد في المستويات السردية موجودة في الرواية التقليدية؟ يصنع رجب نموذجه الروائي من مفهوم حداثي للكتابة الروائية، حيث تتجاور بنيات سردية متعددة، فيتاح للسارد أن يسردها عن طريق التناوب. وإذا كانت لهذه المستويات أزمنتها وشخصياتها الخاصة وأحداثها المتميزة، فإنها تشكل تقنية سردية جديدة في مجال الرواية، والرواية العربية بصورة خاصة.

ج– إن هذه الرواية يجب أن تكون مزعجة، أي أنها ضد السائد. وقد يكون مصدر الإزعاج هو اختراق الموضوعات المحرمة أو تتناول الموضوعات العادية بأشكال جديدة تفجر الأشكال السائدة وتدمرها لتؤسس خصوصيتها. الرواية الجديدة كرواية مزعجة تقوم على تناول المحرم الاجتماعي والسياسي بطريقة لم يألفها الذوق الأدبي. فمن حيث الإزعاج الذي يحدثه البناء الفني والتركيب السردي والهذيان النصي وتفجير الكتابة الروائية ... فإن معظم الأعمال الحديثة لا تلقى أي رضى نقدي و أي تشجيع من الصحافة ودور النشر. أهذا هو ما يعنيه "رجب" بأن تكون روايته "مزعجة"؟

د . إن هذه الرواية يجب ألا يكون لها زمن. هل هناك رواية خارج الزمن، أم أنه زمن ضائع، يكتب الكاتب الرواية للبحث عنه؟ أية رواية، كيفما كانت أحداثها إلا ولا بد أن تتموقع في الزمن. ومن هنا فإن "رجب" يريد لروايته أن تكتب زمنها الخاص، عن طريق التقطيع السردي الملائم وخارج أية تراتبية في الأحداث أو تعاقب في الزمن. وبهذا المعنى فإن هذه الرواية تكتب خصوصيتها وتميزها الخاص عن أية رواية تقليدية.

تداخل النصوص في "عرس بغل"

للطاهر وطار

تعتبر رواية "عرس بغل" للروائي الجزائري الطاهر وطار بمثابة مرثية روائية لفشل الخطاب الاصلاحي الديني في الجزائر والعالم العربي. وهي رواية تصوغ المواقف والأفكار في التشخيص الروائي، وحيث يوضع بطل الرواية "الحاج كيان" في محك تجربة قاسية يمارس فيها أول الأمر تجربة الإصلاح الديني، ثم يستسلم لمصيره أمام الرضوخ للواقع، بما هو واقع لا يتغير بالخطابات الفوقية الإصلاحية، ومن ثمة فإن بطل الرواية "الحاج كيان" يعيش توترات نفسية تودي به إلى ما يشبه الجنون.

الرواية تضع قارئها أمام نوع من الانقسام في الشخصية، ف"الحاج كيان" خريج

جامعة الزيتونة، وهي متشبع بأفكار الشيخ حسن البنا الإصلاحية، لكنه وبعد دخوله لمبغى العنابية ليمارس الإصلاح وهداية العاهرات يقع في أحضان اللذة الجسدية إلى درجة ينسى معها الهدف من دخوله للمبغى.

من جامعة الزيتونة، حيث تلقن "الحاج كيان" دروسا في الاصلاح الديني، إلى المبغى، وحيث تلقن دروسا بفشل ذلك الإصلاح، إلى القبر الذي يهرب إليه، وما يعنيه ذلك القبر من رفض للحياتين معا: الحياة في ظل الأفكار الإصلاحية والحياة في المبغى، تبدو الشخصية الروائية معرضة لتجارب قاسية كما أنها معرضة لاقامة نوع من التعايش بين الواقع والمثال، وهو ما يتحطم على صخرة الواقع، ويودي بالشخصية الروائية إلى توترات لها أبعادها النفسية والاجتماعية.

يتشاكل الخطاب الروائي في الرواية بين بنيتين أساسيتين:

الأولى هي بنية الأحداث التي تتموضع داخل مبغى "العنابية".

والثانية هي بنية ذهنية ثقافية ترجع إلى النص الخلفي الذي يشتغل في ذاكرة "الحاج كيان" ووعيه بالثقافة ذات المرجعية الإصلاحية الدينية التي تستلهم وجودها من الثقافة التي تلقاها أيام دراسته في "جامع الزيتونة" بتونس، ومرجعياتها التي ترتبط بأفكار الإمام حسن البنا وفكره الإصلاحي.

تلتقي البنيتان وتتقاطعان من خلال دخول "الحاج كيان" إلى عالم الماخور، دون أن يتخلى عن "اجتماعية السرية" بالإمام حسن البنا وفكره الإصلاحي، سواء في المقبرة أو في ذاكرته التي تختزن صورا عن الفكر الإصلاحي أيام دراسته بجامع الزيتونة. تتناقض البنيتان في علاقتهما التضادية: إصلاح/فساد. إلا أن النسيج السردي يحتوي البنيتين معا ويجعلهما تتداخلان في سياق السرد وتفاصيل الأحداث المحكية.

تتجه هذه القراءة نحو تحليل "عرس بغل" من زاوية تناصية، ذلك أن البنيتين السابقتين تشكلان نصين متعارضين احدهما هو نص الأحداث التي يسردها السارد، والثاني هو نص الحاج كيان، ذو الطبيعة الثقافية الإصلاحية. فالحاج كيان شخصية

شاذة غريبة ومعقدة، تشعبت بالفكر الإصلاحي في جامع الزيتونة، ثم عاد الحاج كيان إلى الجزائر لينشر العدل والصلاح في الأرض، وهو يرى أن نشر الفكر الإصلاحي في المساجد لا يعطي أية نتيجة بل لا بد من اقتحام أماكن الفساد والدعارة لأنها – في رأيه– المكان المناسب لهدي الضالين والفاسدين، لكن الحاج يقع في فخ عاهرات الميغى، وينساق للكأس والجسد مكرها ثم راغبا، ويصير واحدا من أفراد المبغى والعاملين فيه. هذه الطبيعة الإشكالية للشخصية الروائية الأساسية في " عرس بغل" تسمح لنا باكتشاف الخيط السري الرابطبين النصين : نص أحداث المبغى، ونص الحاج كيان الإصلاحي.

تبدأ الرواية من تورط الحاج كيان في علاقات المبغى لكنها تستعيد تفاصيل حياته ومجيئه إلى المبغى كمصلح ثو وقوعه في الشرك. ومنذ البداية نلاحظ الطبيعة الإشكالية لهذا الشخصية وعلاقتها بالنص الغائب كثقافة وفكر:

"عندما اجتاز الحاج كيان سياج الصبار المحيط بالمقبرة، ووجد نفسه يتسلل بين القبور في دربه المعتاد، تساءل:

_ ترى من أكون اليوم. المتنبي. أو حمدان قرمط، أو زكريا الدنداني، أو أحد خلفاء بني عباس أو أحد غلمانهم أو قوادهم؟" (الرواية ص ٥)

منذ الصفحة الأولى من الرواية نتعرف على الحاج كيان وهو يطرح السؤال عن هويته، هل هو المتنبي أو حمدان قرمط ... التقابل واضح بين الفساد والإصلاح، بين الثورة والخلاعة، بين المعارضة والسلطة. ينتهي الحاج كيان إلى تأكيد ذاته كمجال لهذا التناقض بين أن يكون قرمطيا أو خليفة عباسيا: "ليس في الجنة سواي. سوى رحى في حجم الأرض تطحن، والألم يقطر" (الرواية ص ٦)

بذلك يحضر البعد الرمزي للرواية، أي أن شخصيتها تصبح قناعا تظهر من خلاله شخصيات أخرى حاملة لأفكار وتجارب متناقضة ومتصارعة، وبكل ما يمثل الفساد والإصلاح، كنظرتين متناقضتين للواقع الاجتماعي والسياسي، وكممارسة من موقفين

متباينين. من هذا الاخلاف والتباين تحضر شخصية الحاج كيان المزدوج في جسد النص، حاملة لمعاناتها، وهي تتحول من الموقف الإصلاحي إلى العيش في ماخور. والرواية، تنقلنا عن طريق مسارات السرد بين عالمه الذهني الإصلاحي وبين حياته اليومية داخل المبغى، وبين العالم الذهني الذي يعيشه في المقبرة. مع أن شخصية الحاج كيان على تناقضاتها لا تخلو من نظرات تأملية، منها أنه يرى أن الموت نقيض للذة، وهو يحيا في موت الآخرين ويستحضرهم: حمدان مرقط، الإمام حسن البنا وآخرين يرمزون للفكر الثوري والإصلاحي. والحاج كيان كحشاش يتعاطى عن طريق التخدير الذي يرفعه من عالم الفساد إلى عالم الإصلاح، من عالم الواقع إلى عالم الصوفي، ومن الماخور إلى المقبرة، كمستويين مكانيين متعارضين، يحل أشكال تعارضهما بالهروب إلى المخدر. وتحفل الرواية بمظاهر السخرية من ثقافة الحاج كيان التراثية بعد أن نزل إلى عالم المبغى، حيث تصبح ثقافة جامع الزيتونة مستحضرة من الماضي في زمن المبغى الحاضر، وهنا تتجلى المفارقة، إذ تصبح ثقافة الماضي أداة للسخرية والتنفيس:

"جاء شيخ البلاغة، كان منذ أسبوعين يصول ويجول في درس الكناية، ولا هم له سوى شرح شاهد" بعيدة مهوى القرط" اسمعوا يا أبنائي تقولون عنقها طويل. أقول لكم ناقة أو زرافة. تقولون بين وجهها وصدرها مسافة. أقول لكم هذا كلام عمال الطرقات والجسور ... " (الرواية ص ٢٩)

ونلاحظ من خلال المقابلة التالية بين مقطعين كيفيسخر نص المبغى من نص الحاج كيان الإصلاحي:

أ– "اسمعوا أيها الملاحدة. هناك أربع شخصيات في تاريخ الإسلام ذات وزن عظيم. مُحَمَّد بن عبد الله ابن عبد المطلب الذي جاء بالإسلام صلوات الله عليه. وأبو الحسن علي الأشعري، الذي افتى علم الكلام واستعمله لنصرة الإسلام، وأبو حامد الغزالي. إنكم لا تعرفون بعد الغزالي، لكن احفظوا هذا الاسم، ودعوه في هذا الزعيم المصري الذي ظهر أخيرا، يدعو إلى الجهاد في سبيل الله".

"حسن الشيخ أيها الملاحدة، أسس حزبا. أساسه الكتاب والسنة والجهاد في سبيل الله. حسن الشيخ ليس عالما دينيا غارقا في النظريات والتفاسير، وإنما هو قائد، ومعلم ومجاهد. تصوروا أنه يبث دعوته في كل مكان، في الشوارع، في المقاهي، في الساحات العامة، في القاعات السينمائية، في المسارح، في كل مكان يمكن أن يتجمهر فيه الناس.." (الرواية ص ٣١)

ب- "هأ هأ هأ. قاه قاه.

أضحكتني. ضع أصبع عسل في فمك، مع قليل من الحشيش، وحاسبني، ذق بلغة حمدان قرمط إنها طعام. هل الجنة في الأرض؟ أعندكم زنزج في الجنة؟ والعبيد؟ وسادة الأرض التجار؟ والهزية؟ تقول. لم تدخل الجنة، ولم تعرفها، يا لك من تعيس هكذا إذن، قباض الأرواح كائن أرضي إذن؟ جباة ضرائب وخراج، ومحتسبون، اقتطعت لكم مقاطعات: تفضل، تفضل، أغسطس أصبعك أكثر، أمزج الكميتين جيدا، لا يهمك، الكمية تكفي لجموع قباضي الأرواح بالمنطقة" (الرواية ص ١٥٦/١٥٧)

بهذا المزج بين الاسلوب العارض لثقافة الماضي وبين الأسلوب الساخر منها، يكون النص الخارجي قد حقق حضوره على مساحة المحكي الروائي، متجاورا مع نص آخر هو نص الأحداث التي يعرفها الماخور، بدءا من استقبال الحاج كيان المصلح وتحويله إلى أحد أفراد الماخور، إلى استقبال غيره من الزبائن، إلى التفكير في تنظيم العرس، وهو عرس بغل في حالة غياب عريس حقيقي، إلى السطو على ذهب العاهرات وأموالهن، حيث يتحول مجرى الأحداث إلى ما يمكن أن يسمى بالطابع البوليسي.

بين استحضار بعض المعالم السياسية والفكرية في مختلف مراحل التفكير العربي، وبين أحداث الماخور، تقوم المسافة بين نصين تؤلف الرواية بينهما عن طريق شخصية الحاج كيان، كما تقوم الرواية بالسخرية الحادة من التعارض بين عالم الواقع وبين عالم المثال، عالم الفساد وعالم الإصلاح، عالم اليومي وعالم ثقافي نظري يظل حاضرا في الذاكرة، عالم الحاضر وعالم الماضي ...

هكذا إذن تظهر البنية التناصية من خلال المفارقة بين "نص الخارج" الذي يشكل خطابا مزدوجا: معروضا ومعرضا للسخرية منه، وهو الخطاب الفكري الإصلاحي الديني ذو الطبيعة الثقافية التي تعلمها الحاج كيان من دراسته في جامع الزيتونة، وبين الأحداث المعروضة داخل مكان مركزي هو الماخور.

تظهر الرواية، كإيهام بواقعية نصها الخارجي، بعض الشروح والهوامش التي تحيل على بعض خصائص حمدان قرمط وعاداته، كما تحتوي كسرد، النصين معا، من خلال علاقة الانسجام، وهي تلجأ إلى استحضار النص الخارجي كمعني ودون أن تعبر عنه حرفيا، وتشخصه، وتمسرحه عن طريق الحوار ليبدو أكثر إقناعا ودخولا في النص الأساسي.

المحكي الذاتي في "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح

تميز حضور الروائي الطيب صالح في المشهد الروائي العربي بتأثير كبير على صوغ كتابة روائية عربية جديدة، يشاركه في هذا التأثير روائيون عرب آخرون، أخرجوا الرواية العربية من معطف نجيب محفوظ، ودفعوا بها نحوالتنويع في المضامين والأشكال، ونحو بناء أوضاع كتابية جديدة هي التي أخرجت الرواية العربية من النفق المسدود، وفتحت لها لمستويات جديدة من تخييل العوالم الجديدة وابتكار طرائق مجددة في بناء السرد واقتناص اللحظات والاحتفاء ببناء الأشكال.

في هذه الدائرة من اشتغال الروائيين العرب على التنويع في المضامين والأشكال، حضر الروائي السوداني الطيب صالح، بموقعه المتميز في السرد الروائي، وخاصة بروايته: "موسم الهجرة إلى الشمال"، فكان له تحقيق طفرة نوعية في الشهد الروائي العربي، تجلت في ارتياد عالم حكائي سردي جديد، أراد بعض النقاد أن ينظروا إليه من

خلال طرح خاص لمسألة الهوية والمغايرة، والتعارض بين قيم الشرق وقيم الغرب. غير أننا ننظر إليه من زاوية أخرى، وحيث يعيش بطل "موسم الهجرة إلى الشمال"، "مصطفى سعيد" جرح الأنا في علاقتها بالآخر. أي أن الكتابة بالجرح، لا تكون إلا انفجارا يجمع بين الجرأة على البوح بالمحكي الذاتي وبين تطويع أشكال الكتابة للتعبير عن ذلك الجرح. هو جرح بطل روائي يعيش بين أناه وهويته الاجتماعية وبين الآخر وهويته الأخرى. من ثمة فإن الكتابة الروائية بهذا المعنى لم يكن بإمكانها أن تلجأ إلى مرآوية الواقع، وإلى الحياد الذي يجعل من بطل الرواية يعيش الأحداث من غير أن يحولها إلى مواقف معلنة، وشخصياتها بعد نمطيا يحاكي أشخاصا قد يوجدون في الواقع، فكان لابد للرواية أن تلجأ إلى بعد آخر من أبعاد الكتابة، هو الذي تجلى في تفجير العلائق بين الذات ومجتمع الذات وبين مجتمع الآخر، كوضعين متناقضين تحكمهما خلفيات وعيين متناقضين وتقاليد اجتماعية متعارضة وثقافتان مختلفتان. وكان لابد للرواية من أن تبني أشكالها التعبيرية الجديدة، وبناءها المعماري الخاص، وانفجارية ذاكرة السارد التي تؤدي إلى انفجارية أخرى على مستوى هتك قواعد السرد الكلاسيكية.

انتقل الطيب صالح من قريته "كرمكول" الواقعة بشمال السودان إلى الخرطوم ثم لندن، ولقد أثر هذا التنقل على وعيه الاجتماعي والثقافي والجمالي أثرا كبيرا.

روايته "موسم الهجرة إلى الشمال" جمعت بين البعد الروائي والبعد السير الذاتي. ودون تمحل يجعلنا نقول ن "مصطفى سعيد" في "موسم الهجرة إلى الشمال" هو الطيب صالح، فإن كثيرا من القرائن تنهض للاستدلال على وجود الكثير من أوجه التشابه بين الروائي وبين بطل روايته، رغم ما تفرضه علينا قراءة العلاقة بين الروائي وبطله من مسافات أساسها هو ما يقوم على التخييل الروائي. ولن تعالج هذه المشكلة إلا بما سماه الناقد المغربي حسن المودن ب "شعرية المحكي الذاتي في "موسم الهجرة إلى الشمال".

نشر الطيب صالح عدة أعمال سردية من بينها وعلى سبيل التحديد

ـ موسم الهجرة إلى الشمال، وقد صدرت قبل أن تنشرها "دار العودة" في بيروت ضمن منشورات مجلة حوار اللبنانية، وفي القاهرة ضمن روايات الهلال.

ـ عرس الزين.

وكان الطيب صالح قد نشرها كقصة قصيرة ثم أعاد صياغتها كرواية.

وهذه المسألة تستحق وقفة خاصة للوصول إلى طرائق توسيع الكاتب المادة الحكائية من خلال التفاصيل، وللنظر في تمثلات الجنس الأدبي كما جسدها الكاتب بين القصة القصيرة والرواية في أعماله: ضو البيت، بندر شاه، مريود، ودومة ود حامد.

استقى الطيب صالح موضوعات قصصه القصيرة من الحياة الشعبية في السودان، فشخصيات هذه القصص تنتمي إلى الواقع الاجتماعي. الشيخ محجوب في قصته "نخلة على الجداول" يعاني من متطلبات عيد الأضحى، فليس له ما يشتري به متطلبات الأسرة من أضحية وملابس جديدة للأولاد. وفي قصة "دومة ود حامد" يرفض أبناء القرية شجر الدوم لأنهم يؤمنون بما له من كرامات وبركات.

لكن الطيب صالح، رغم جمعه بين كتابة الرواية وكتابة القصة القصيرة، لم يشتهر إلا بروايته "موسم الهجرة إلى الشمال"، التي حققت في كتابتها الروائية معنى روائيا جديدا قام على ما نسميه ب"كتابة الجرح وجرح الكتابة"، وهي الرواية التي حظيت باهتمام النقاد، وذلك راجع في تقديرنا إلى موضوعها الإنساني، وهو صراع بطلها بين حضارتين وثقافتين ووعيين متباينين. ذلك الصراع الذي مثله بطلها "مصطفى سعيد".

كان لظهور هذه الرواية حضور لافت ومتميز، واهتمام خاص من قبل النقاد والدارسين، على مدى المسافة الزمنية التي تفصل بين منتصف الستينات من القرن الماضي وبين زمننا هذا، وعلى تعاقب الاتجاهات والحساسيات النقدية التي مر بها النقد العربي منذ تلك الفترة إلى الآن.

اهتمام لم تنله أعماله الأخرى التي قلما التفت إليها النقاد أو وجدوا فيها شيئا

جديدا في الكتابة القصصية والروائية، وهو ما ذهب بأحد النقاد وهو يفسر هذه الوضعية إلى القول بأن القاص أو الروائي لا يكتب في حياته سوى عمل هو الذي يمثل تجربته في الكتابة. كما ذهب ناقد آخر إلى أن أعمال الطيب صالح القصصية والروائية الأخرى لم ترق إلى مستوى روايته "موسم الهجرة إلى الشمال"، من حيث الاشتغال على الكتابة وأدواتها الجمالية والتعبيرية، والتي يقوم أساسها على اللغة والتخييل واللعب السردي، ذلك ان هذه الأعمال قد اتسمت بميسم الواقعية التي استنسخت واقع الحياة في المجتمع السوداني دون أن ترقى به إلى مستوى التخييل وتجريب طرائق جديدة في السرد.

نقف على ظاهرة أدبية هي التي يمكن وصفها بعدم التكافؤ الدلالي والجمالي بين أعمال الكاتب، وتسليط النقاد للأضواء على واحد منها هو الذي يشتهر به، وهو "موسم الهجرة إلى الشمال". وهي ظاهرة لا تتعلق بالطيب صالح وحده، وإنما تعنى كتابا آخرين عربا وعالميين، وحيث اشتهر الكثير منهم بعمل معين ربما يكون قد حجب الأضواء عن أعمالهم الأخرى التي لم تكن أقل قيمة أدبية من ذلك العمل الذي اشتهروا به. في حالة الطيب صالح، يظهر فارق أساس بين روايته "موسم الهجرة إلى الشمال" وبين أعماله الأخرى، فارق دلالي وجمالي، فإذا كانت روايته "موسم الهجرة إلى الشمال" قد تميزت بعمقها الدلالي وباشتغالها على الكتابة وعلى استراتيجية الأشكال، فإن أعماله الأخرى لم ترق بحال من الأحوال إلى ذلك المستوى، وهي وضعية كاتب يطرح مجموع أعماله سؤال هذه الظاهرة.

عند صدور "موسم الهجرة إلى الشمال" تحدث عنها نقاد كثيرون بحديث تبشيري لفت أنظار القراء إليها. فقد قال عنها الناقد محيي الدين صبحي: "إنها فتح في الرواية العربية، يذهل القارئ عندما يقع على صفحاتها. فهي رواية مكتترة، مشوقة، ومتلاحمة". وقال عنها الناقد رجاء النقاش: "إنها رواية تأخذ القارئ في دوامة من السحر الفني والفكري". وقال عنها الناقد علي الراعي: "منذ نشرت روايات الهلال رواية الطيب صالح الاخاذة ونحن في تحفز كبير تغمرنا الدهشة والتساؤل: أين كان

الطيب مختبئا طوال الوقت؟"

لن نناقش وصف محيي الدين صبحي للرواية بأنها متنكرة، ومشوقة ومتلاحمة، أو مع وصف الدكتور علي الراعي للرواية بأنها الرواية العربية المرتقبة، فكما أسلفت، فإن الكثير من النقاد العرب الجدد، على اختلاف مواقعهم النقدية، قد وجدوا في "موسم الهجرة إلى الشمال" مجالا خصبا وحيويا لتنشيط قراءاتهم المتعددة والمتباينة، سواء في توسلها بمناهج النقد الأدبي وأدوات ومداخل القراءة أو في ظهور صوتهم النقدي الخاص والمتميز بوجود رواية وجدوا أنها تستجيب بخصوصية ذلك الصوت. أكتفي هنا بالإشارة إلى الناقد والمترجم اللبناني جورج طرابيشي الذي أقام نظرية كتابه "شرق وغرب، رجولة وأنوثة" على تحليله لرواية "موسم الهجرة إلى الشمال" إلى جانب روايات عربية أخرى. وإلى الإشارة إلى الناقد المغربي حسن المودن، الذي وجد في مقولات النقد النفسي المغربي بكل تطوراتها ما يتلاءم مع الغوص في أعمال الطيب صالح، وخاصة روايته "موسم الهجرة إلى الشمال".

موضوعة الرواية، التي تنتمي إلى موضوعة العلاقة بين الشرق والغرب، قد أثارت شهوانية الكثير من النقاد، الذين لم يروا فيها غير هذه الموضوعة، والتي سبق أن تداولتها روايات عربية أخرى: كـ"عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم"وقنديل أمن هاشم" ليحي حقي، و"الحي اللاتيني" لسهيل إدريس، وهو ما دفع بالناقد جورج طرابيشي لأن يؤسس نظريته حول أما أسماه بـ"الشرق والغرب/ الرجولة والأنوثة".

يكون الطيب صالح، بهذه الرواية قد صنع حدثا روائيا على المستوى العربي، وذلك من خلال ما أسميته بـ"كتابة بالجرح وحرج الكتابة" وهومشروع قراءة لا تتسع له هذه الورقة، يقوم على أساس تصور آخر من بين التصورات التي أخذت مواقعها في قراءة وتحليل الرواية، ومبتدأه وخبره يصبان في نظر آخر إلى موسم الهجرة إلى الشمال، ككتابة روائية لا يسعى بطلها إلى الانتقام من الغرب الاستعماري بفحولته الجنسية، وإنما يحتفي بتحرير جسده، سواء مع "جين موريس" التي اعتبرها بعض النقاد النموذج الأمثل لتكثيف العلاقة بين الأنا والآخر، أو مع نساء أخريات. لقد

شاع عن الرواية بحكم الدراسات التي كتبت عنها أن بطلها "مصطفى سعيد" ينتقم من الغرب الاستعماري بفحولته الجنسية، ولهذه القراءة ما يبررها في شهادة البطل على الذات. لكن لا تغلق مدارات وعيها بالعالم على قراءة واحدة، وهذا هو سر بقائها كواحدة من بين اعظم الروايات العربية، رغم تجدد موضوعات وطرائق السرد وتنويعات الأشكال في الرواية.

الرواية تأخذ فرادتها وقيمتها الدلالية والجمالية من تعدد معانيها، وهي لا تسجن نفسها في قراءة واحدة، بل في قراءات كلها تجتهد للحصول على معنى من معانيها وعلى تجل من تجليات أشكالها التعبيرية والجمالية.

تقوم الرواية على الحكي بين السارد وبين البطل، في لعبة سردية تبدو ذاهبة نحو الالتباس، فالبناء الفني للرواية يقوم على المونولج، والفلاش باك، والتداعي الحر، أو ما يسمى بتيار الوعي، وحيث يترحل البطل بين مساحات الذاكرة مستجليا ما ترسب فيها من لحظات. ولعل دراسة مفصلة ومستفيضة عن اللعبة السردية في "موسم الهجرة إلى الشمال" هي التي تستطيع أن تكشف عن طبقات السرد ومستويات الحكي في الرواية.

تختلط الأمكنة الروائية وتتداخل في كيمياء عجيب هو من صنع فعل الكتابة، ومن صنع ما يقع في ذهن بطلها "مصطفى سعيد". تحضر القرية قبل السفر وبعده، كما تحضر لندن والقاهرة. المكان ينبع من الذاكرة، وعبر الاستحضارات والتجليات ومستويات التذكر. ولعل دراسة أخرى مفصلة ومستفيضة عن الفضاء في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال"، هي التي يمكن أن تعنى بتملك الفضاء في الرواية.

أما بنية الوصف في الرواية، فهي ما يثير انتباه القارئ إلى احتفاء خاص مارسته الرواية على وصف الشخصيات ووصف الأمكنة، ومن بينها وصف بيت الجد، الذي يقدم خصوصية البيوت في السودان، وما أجدر هذه البنية في الرواية بدراسة خاصة.

البناء الزمني في الرواية، لا يشتغل على خطيتها وتصاعد أحداثها، بل إن تلاعبا

آخر قد وقع بزمن المكان ومكان الزمن، في خطاب روائي جديد، يسعى إلى التلاعب بالأزمنة، وهي تتبادل علاقة التأثيروالتأثر على شخصية البطل، ونتصورها كما يلي:

- ماضي البطل قبل سفره إلى أوربا.
- الزمن اللندني وقد دام سبع سنوات.
- ما بعد المجيء وهو زمن تأملات واسترجاعات بطل الرواية.
- الحاضر، وهو اللحظة التي تتولد من خلالها طبيعة المحكي الروائي.

مرة أخرى أقول إن دراسة مفصلة ومستفيضة للزمن الروائي في "موسم الهجرة إلى الشمال"، يمكن أن توضح ريادتها، بحكم المرحلة التي نشرت فيها على مستوى وعي روائي عربي، حداثي جديد.

هي قراءات ممكنة، أنجز بعضها بعض النقاد، غير أن الرواية لها شهوانيتها في الإغراء بقراءات أخرى، وهذا ما يتأسس على نص روائي عميق، له طبقات في السرد والكتابة والوعي بالعالم، وهو الأمر نفسه، الذي يغني النقد والقراءة بارتياد مجالات متعددة لممارسة تنظيراته وتطبيقاته.

إن فضل رواية "موسم الهجرة إلى الشمال"، للطيب صالح، يرجع إلى هذا الباب المفتوح الذي يفتحه النص الروائي لتعدد التنظيرات والقراءات.

في خاتمة هذه القراءة، أطرح سؤال معنى أن يكون الطيب روائيا. إنه لا يكون كذلك، إلا بهدم العالم وبنائه من جديد، ليعدد من أسئلته وحضور الإنسان فيه، كجوهر وكقضية.

المغامرة الروائية في "السد"، "مولد النسيان"، و"حدث أبو هريرة قال"

لمحمود المسعدي.

مقاربة أعمال محمود المسعدي، انطلاقا من تواريخ كتابتها، وحتى تواريخ النشر التي تأخرت زمنيا عن تواريخ الكتابة، تدعونا إلى قراءة منهجية تسعى إلى توصيف الأبعاد الجمالية والدلالية لهذه الأعمال. واللافت للنظر أن هذا الأديب التونسي قد كتب أعمالا لا يمكن أن توصف في مجملها إلا بمغامرة الكتابة والتنويع في طرائق تصويغ العوالم وبناء الأشكال، في زمن مبكر، سابق للأوان، وهي مغامرة ذات طابع ريادي في تحديث الكتابة الأدبية العربية، وفي طرح مسألة الحدود بين الأجناس الأدبية، وفي خلق عوالم جديدة لم تكن مألوفة في الزمن الذي كتب فيه محمود المسعدي أعماله أو حتى بعده، فقد سعى هذا الأديب بوعي أو بغير وعي، إلى تحرير الكتابة الأدبية من تصنيفاتها الأجناسية المعروفة: شعر، رواية، قصة قصيرة، مسرحية، مذكرات، رسائل... وهو بهذا التحرير للكتابة من أوضاعها التجنيسية، كتب نصوصا بالغة الجمالية والدلالات، تستعصي في مجملها على أن تتصنف في جنس أدبي معين، لأنها ذهبت نحو البحث عن تعبير أدبي حفل كثيرا بالتصنيع اللغوي وبسبك العبارة وتخير اللفظ وكل ما ينتمي إلى البلاغة العربية القديمة من رقي لغوي يجعل من الكتابة ترصيعا وجمالية ودفعا بالمعنى ليحل في اللغة.

رغم أن هذه السمة في كتابات المسعدي تستحق دراسة خاصة، فالعوالم التخييلية التي أنشأها من الكتابة، تبدو شديدة الإدهاش والغرابة، لأنه تحل في فضاءات أسطورية وتستقدم إليها شخصيات تغامر (كما تغامر الكتابة نفسها) بالكشف والاكتشاف عن تجاربها وعن أسئلة الوجود والمصير الإنساني، في تزاحم لضيق العالم واتساع ما يحفل به من تجارب تبدو في تصويرها وأبعادها الرمزية دالة على مغامرة الإنسان وهو يخوض تجربة الحياة والموت ومغامرة الكتابة وهي تقتحم هذه المغامرة من أجل أن تقدم أسئلة

كبرى عن معنى الكتابة نفسها وعن معنى الوجود الإنساني.

في ما يمكن توصيفه من أعمال لهذا الأديب الرائد، فقد جمع في كتاباته أبعاد مغامرة مضاعفة لها وجهان:

الوجه الأول: مغامرة الكتابة، من حيث ارتياد طرائق أدبية جمالية لم تكن مسبوقة بكتابات أخرى على نفس النمط، حيث لم يكتب محمود المسعدي على نمط كتابي سابق، أو على نموذج أدبي كان سائدا في مرحلته. وهو ما يدعونا في هذه المقاربة لأعماله، لاختيار مدخل قرائي هو الموسوم بطرح مسألة التجنيس والخطاب.

والوجه الثاني: مغامرة خلق العوالم البالغة الدهشة والإدهاش، التي تبدو كأنها عوالم بكر، تحاكي عوالم الخلق الأول للعالم (كما في "السد")، أو تستعير عوالم من تواريخ العرب القديمة بغلالة أسطورية (كما في "حدث أبو هريرة قال")، أو تجنح نحو عالم الماوراء، (كما في "مولد النسيان").

وإذا كانت الكتابة مغامرة مضاعفة، بمضامينها التي تنحت من الكتابة خلق عوالم جديدة وبأشكالها ذات المنزع التأملي الأسطوري، فإن قيما جمالية تتعلق بتحديث الكتابة الأدبية قد شاعت على نحو كبير في ما أبدعه المسعدي من نصوص.

في هذا الاتجاه التحديثي للمضامين والأشكال، جاءت أعمال المسعدي سباقة إلى ارتياد عوالم جديدة وأشكال تعبيرية جديدة بالنظر إلى أن السرد العربي الحديث والرواية العربية الجديدة لم يؤسسا خطابهما الجديدة إلا مع الستينات والسبعينات من القرن الماضي، حيث ظهرت كتابات لكل من صنع الله إبراهيم (نجمة أغسطس و بيروت.. بيروت)، فاضل العزاوي (الديناصور الأخير، مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة)، غائب طعمة فرمان (ظلال على النافذة)، يوسف الصايغ (المسافة)، وكتابات أخرى اشتغلت على مسألة التجنيس والخطاب بوعي أدبي جديد.

إن الزمن الأدبي العربي الجديد يشهد على أن نصوص محمود المسعودي جاءت سباقة إلى خلق إبداعات أدبية من سماتها الكبرى أنها لم تخضع لأية سلطة تجنيسية، ولم

تتشكل ضمن قوالب التعبير الجاهزة، ولم تحذ حذو سابقاتها وحتى بعض لاحقاتها في استلهام النموذج السائد. إن هذا الكاتب المبدع، لم يكتب على نموذج كتابي سابق، بل إن صعقة من صواعق اللغة والتخييل والفكر والإبداع هي التي صعقت أعماله وورطت قارئه في قراءة نموذج أدبي لم يأت على نموذج سابق، لأن مفهوم تحرير الكتابة دفعه إلى ارتياد عوالم جديدة وأشكال تعبيرية جديدة، ظهرت بمعناها الريادي الذي سعى إلى خلق نموذج جديد للكتابة في الأدب العربي الحديث.

إننا لا نصادر على هذا التصور لأدب المسعدي، بل إنه مستمد من قراءة وصفية تحليلية لأعماله: "السد"، "حدث أبو هريرة قال"، و"مولد النسيان"، وهي قراءة على وصفيتها ترفض المعيارية، وتتجه نحو التحليل البنيوي، كما تتجه نحو قراءة الثابت والمتغير في هذه النصوص، انطلاقا من استشفاف الرؤية الكلية لما يشكل جوهر تجربة الكتابة ومظاهرها وتجلياتها المشتركة وغوصها في خلق معنى جديد للكتابة التي تتحرر من المسبقات، وهي لا تسعى إلى الكتابة على نمط تجنيسي معين، بل تسعى إلى البحث عن "تَجَنُّس" لخطابها الأدبي الممهور باللعب والمراوحة واقتحام أفاق وممكنات المجهول.

في هذا الصدد، ومهما كانت القراءة تتسلح بأدواتها المنهجية، فإنها لا تلغي أهمية القراءات السابقة عليها، التي غامرت بتحليل الأبعاد المضمونية والشكلية لنصوص من شأنها أنها مفتوحة على تعدد القراءات.

ثمة ملاحظة لابد من إبدائها، وهي أن قارئ أعمال محمود المسعدي يجد أنها لم تحفل بتوصيف الواقع المجتمعي والحياة اليومية لأنماط من الحياة المجتمعية التي تنبض بتفاصيل تلك الحياة المجتمعية، فهي لم تُصور الحياة المجتمعية في تونس خلال المرحلة التي كتبت فيها تلك الأعمال، كما لم تُصور شيئا من التجربة الحياتية للكاتب خلال طفولته أو خلال ذهابه للدراسة في فرنسا إبان الحرب العالمية الثانية، مما يعني أن الكتابة لديه قد انخرطت في شأن تأملي جمالي يستكشف مجاهل الحياة والكون ويسردها (أو يُصورها)في عوالم التخييل، ويجسدها في شخصيات ليس من شأنها أن تحاكي النموذج الواقعي، بل هي تذهب نحو مستحيلات الرغبة ومستحيلات أسئلة الوجود الإنساني،

وبمعنى آخر، فقد صاغ محمود المسعدي أحداث كتاباته وشخصياتها من اللغة والتخييل، في كتابة تقترب من عوالم الحلم أو عوالم الأساطير، فالمعنى الأسطوري حاضر بقوة في شخصياته التي تعيش مغامرة العيش في فضاءات غرائبية وهي لا تفتأ عن تماثل ممكن لها مع آدم وحواء، ثم رفض هذا التماثل، أو هو تماه يتم تجاوزه من خلال وعي الشخصيات بذاتها وبمصيرها،كما في "السد" حيث يتماهى غيلان وميمونة مع آدم وحواء (ص ٤١)، وفي "حدث أبو هريرة قال"، حيث يحدث نفس التماهي بين أبو هريرة وريحانة وبين آدم وحواء (ص١٤٣)، وأيضا في"مولد النسيان" كما يحدث بين مدين وأسماء وبين آدم وحواء (ص ٢٦٦)، وهو تماه لممكن مستحيل، من أهم وظائفه استعادة الأسئلة الكبرى للوجود الإنساني والوجود السابق على الوجود ورمي الخالق للإنسان في المتاه ليبقى باحثا عن الخلاص.

رغم الغلالة السحرية، الأسطورية، فإن ما يثوي في نصوص المسعدى من أسئلة ضيق أبطاله بعالمهم وبحثهم عن الخلاص، وارتباطهم بأسئلة لا تجد أجوبة نهائية، وقلقهم تجاه المصير، لا يخفى على القارئ المتتبع لضروب المعاناة التي تعانيها هاته الشخصيات، إلى درجة أنها تصبح معذبة للذات ضاربة بها في آفاق المجهول والنهايات المحتملة، كما في "حدث أبو هريرة قال"، وهي في ذلك المجهول تستنجد ب "الهاتف" الذي يهتف من عوالم ذلك المجهول، لكن الهاتف هو الآخر لا يهتف بحقيقة تبدد الشك أو بإضاءة معرفية تؤدي إلى اليقين. لذلك فالفضاءات التي تتحرك فيها شخصيات المسعدي، هي فضاءات لا صلة لها بالواقع والمرجع الواقعي، لأنها تحيل على بياضات تكون الكتابة هي ما يصنع منها فضاءات لتلك الأحداث التي تتبوأها.

هكذا إذن، تتحرر الكتابة لدى محمود المسعدي من كل المسبقات، سواء أكانت أوضاعا مجتمعية تعبر عنها الكتابة لتكتسب منها أبعادها الاجتماعية، أو أكانت أشكالا تعبيرية مسبقة يستمد منها الكاتب طرائق للتعبير عن عوالمه المبهمة. لا يوجد أي معنى سابق على الكتابة، لدى محمود المسعدي، لأنها تكتسب معنى الخلق، وما يتسع له من معان أخرى. الكتابة لديه ليست أداة أو وسيلة للتعبير عن العالم، بل إنها جوهر

لاكتشاف العالم، هي المرمى والهدف وحجر الزاوية، وهي المرقى والترقي بالفكر واللغة، وهي المناوشة والسؤال الأبدي الأزلي عن الوجود الإنساني ومآزق هذا الوجود وبحث الإنسان عن الخلاص.

في هذا الصدد، يعتبر الأديب التونسي الكبير محمود المسعدي أديبا متميزا بخصوصية ما كتبه من أعمال، رائدا كبيرا لتحديث الخطاب الأدبي في العالم العربي، وهو ما نسعى إلى توصيفه من خلال ما أبدعه من نصوص.

نقوم بتحليل وتوصيف هذه الأعمال الثلاثة لمحمود المسعدي انطلاقا من ثلاث رؤى، هي الرؤية الأسطورية للعالم في "السد"، والرؤية التراثية للعالم في "حدث أبو هريرة قال"، والرؤية القيامية في "مولد النسيان". وهي ثلاث رؤى، تشكل مدخلا لقراءة أساسها المنهجي هو الوصف البنيوي. لكن هذا الوصف لا يُغَيِّبُ سؤال التجنيس والخطاب، الذي جعلناه مدارا لهذه الدراسة، وهو سؤال ما كنا لنطرحه إلا بعد قراءة متأنية للوضع الإشكالي الذي تطرحه نصوص محمود المسعدي على القارئ.

إن هذه الرؤى الثلاث، كما استلهمناها من خلال القراءة، تؤكد على انفلات كتابات المسعدي من التصنيفات الجاهزة، واستعصائها عن كل قراءة لها مسبقاتها النظرية. لذلك، فإن نصوص هذا الكاتب تبقى مجالا حيويا لتعدد القراءات بتعدد أشكالها ودلالاتها وموحياتها وعوالمها الاستثنائية.

ـ "السد": الرؤيا الأسطورية للعالم.

يمكن النظر إلى "السد" على أنه عمل إبداعي يستعصي عن الانتماء إلى جنس أدبي معين، وذلك لأنه كما نعتقد، نص أدبي منفتح، ينتمي إلى التخييل الأدبي للعوالم ذات الطابع التجريدي بما تحمله من محمولات دلالية وترميزية. فهو لم يكتب على نمط كتابي أو نموذج أدبي سابق عليه، بل إنه قد أسس لكتابة جديدة تتحرر من الاندراج داخل ما تعتبره نظرية الأدب أجناسا، فقد سعى هذا النص المنفلت، إلى أن يتجنس، أي أن يكتسب خصائصه وسماته التجنيسية من الكتابة نفسها، لا من أنماط أو نماذج

أدبية سابقة على الكتابة، والوضع هنا يتعلق بأديب مطبع على الأدب العربي القديم والآداب العالمية، لكن هذا الأديب أراد أن يبدأ الكتابة من حيث هي مبتدأ لتجربة مغامرة بكتابة نص متحرر من كل ما سبقه من الكتابات، أي أنه وضع الكتابة في مرتبة وضع لغوي تخييلي جمالي منها يتخلق العالم وتحضر الشخصيات والأماكن والأفكار والمواقف والتجليات، وكل الخواص الأدبية والفكرية التي تطبع النص بطابع الابتكار والخلق، انطلاقا من النقطة الصفر، التي تعني فراغ العالم وفراغ الورقة البيضاء، إلى حروف البداية التي تتشكل منها لغة الكتابة وما تذهب إليه من تصويغ لبناء العالم وتخييله ومراودته على أن تتحقق فيه خصائص البناء وما يحتويه هذا البناء من أخيلة ومعان ودلالات.

في هذا التصور الذي توحي به كتابة نص "السد"، فإننا نذهب إلى أن الأديب محمود المسعدي لم يهدف إلى كتابة أسطورة الخلق الأول كما كتبها أدباء آخرون استوحوا رواياتها من القرءان الكريم أو من الإنجيل والتوراة، بل إنه قد كتب عالما غرابيا يتميز بأبعاده الأسطورية. كما أنه لم يهدف إلى كتابة عمل مسرحي بالمعنى الدقيق الذي يحدد طبيعة الكتابة للمسرح، بل إنه كتب نصا منفلتا، مسكونا بهواجس متعددة، تزلزل اليقين بما يذهب إليه قارئ "السد" على أنه قراءة جامعة مانعة، كما يحدث مع ما يسميه النقاد "أثرا"، تمييزا له عن "النص". ف"الأثر" من سماته أنه واضح المعالم، سهل التصنيف في دنس أدبي معين، وهو عمل كامل، لا يحتاج إلى التأويل، وهو خالد، يدخل متحف التاريخ الأدبي، بينما "النص" هو كتابة تتحرر من خلالها طرائق التصنيع الأدبي من لغات وطبقات نصية ومغامرة في ارتياد عوالم مجهولة تكتشفها الكتابة ولا تعبر عنها إلا بالكتابة. في هذا المنحى، فإننا نعتبر "السد"، "نصا أدبيا"، لا "أثرا أدبيا"، بناء على توصيفات بنيوية ناجمة عن قراءته وتحليل مكوناته، كما أننا نذهب إلى أنه ليس عملا مسرحيا، بل هو كتابة أدبية جديدة تستعصي عن "التجنيس"، لأنها ذهبت نحو "التجنس"، ولا يمكن أن تخدع القارئ السهل بأنها قامت على الإيهام بالبناء العام الذي قام على شكل "مناظر" ونقلات مكانية وزمنية من منظر لآخر. ذلك أن "السد" كما

نتصور، هو نص أدبي تخييلياستعار الشكل المسرحي لتجربة إنسانية عاشها كل من "غيلان" و"ميمونة"، في ما يشبه بداية الخليفة، لكن هذا النص، وهو يستعير الشكل المسرحي، قد قَوَّضَ الكثير من الأسس التي تعتمد عليها الكتابة للمسرح، وحتى الكتابة للمسرح الذهني، التي تُكْتَبُ لكي تقرأ، ولا يمكن أن يكون لها حضور على خشبة المسرح. وهذا التَّقْوِيضُ يتمثل في خاصية كبرى هي اعتماد غياب أي وعي للنص، إن كان مسرحيا، بمقومات الخشبة، وأساليب العرض المسرحي، من وصف لحركات الشخصيات وديكور وإنارة وكل ما يتعلق بالسينوغرافيا، وفي حدود علمنا، فإن أي مخرج مسرحي لم يتجرأ على تقديم "السد" على خشبة المسرح، لسبب أساس هو انغلاق النص وتجريديته وتعامله مع ما فوق الواقع، وربما لسبب آخر، هو أن نص "السد"، بحكم طبيعته الأدبية كتب لكي يُقرأ لا لكي يُشاهد، وهو وضع يؤكد على أن "السد" كتابة مفتوحة لا تندرج في جنس أدبي معين، رغم احتفائها ببعض مكونات الشكل المسرحي.

الإطار الحكائي في نص "السد" يقوم على خروج "غيلان" وميمونة" من مكان غير معروف للاتجاه نحو الوادي، مرفوقين بعُدة هي خيمة وبغل يحمل تلك العُدة، وحيث ينوي "غيلان" بناء السد.

يتألف النص من ثمانية مناظر، (خلافا لما درج عليه المسرح اليوناني من جعل فصول المسرحية سبعة). في المناظر الثمانية يحضر فيها البطلان إلى جانب أبطال آخرين، هم البغل والذئب والأطياف والوادي والجبل، الذين يسميهم النص "أشخاصا"، لا شخصيات، وهو الأمر الذي يضفي عليها وصفا بشريا، فهي تسمع وتتكلم وتحاور وتعبر عن المواقف. بهذا التحريك للحيوان والجماد في اتجاه الطبيعة البشرية، يفتح النص أفقا لمغامرة تخييلية تُنطق الحيوان وتُحرك الجماد، فالبغل يتكلم (ص ٥٣)، والحجرات الثلاث تتحاور، وفي إطار هذا الوضع التبادلي بين الإنسان والحيوان ف"غيلان" نفسه يصبح له صوت ذئب (ص ٩٣). وبالرغم من أن مقصد "غيلان" هو بناء السد، فإن النص، وهو يستمد عنوانه من "السد"، ينفتح على عوالم تجريدية

شديدة الغموض، حتى إنه ليوحي للقارئ بأسطورة الخلق الأول، وبتمثيل "غيلان" و"ميمونة" لدور آدم وحواء، وهما نفسهما ينتبهان إلى ذلك، لكن كل واحد منهما يرفض أن يكون آدم أو حواء (ص ٤١).

يعتمد النص على بنية حوارية تتسع دوائرها لتشمل حوارات "غيلان" مع "ميمونة"، وأصوات الآلهة والربات، ومن بينها "صاهباء" الإلهة المتحكمة في الخلق، و"مياري" التي تشبه طيف امرأة تكون هي البديل عن "ميمونة". إن هذه الحوارات، هي التي دفعت بكثير مما قرأوا "السد" إلى اعتبارها مسرحية، وهي بالفعل، تستغل الشكل المسرحي كبديل عن السارد التقليدي، وتوظف تقنية الحوار المسرحي داخل نسق حكائي، لكنها أيضا، تحتوي على العديد من المقاطع السردية الطويلة، التي يتعطل معها الحوار، وتبدو ذات حيز خاص في مساحة النص، يشغل الكثير من صفحاته، وحيث تمتد هذه المقاطع السردية إلى صفحتين أو أكثر، كما نلاحظ في الصفحات ٤٢، ٦٤، ١٠١/ ١٠٣، ١٠٦/ ١٠٧، التي نحيل عليها القارئ من أجل اكتشاف طبيعتها السردية، وطولها النسبي الذي يُعطل حركية الحوار، وهو ما يُعتبر مذموما في الكتابة المسرحية، التي من طبيعتها أن تنبني على الحوارات القصيرة واسترسالها بين الشخصيات. ومن جانب آخر، فإن نص "السد"، يستحضر الكثير من المقاطع الشعرية التي تتميز بالغنائية والإيقاع وتدفق المعاني، إن لم نقل إنها قصائد نثرية اعتمدت على الإيقاع الداخلي، بل إنها في بعض الأوضاع تحضر موزونة على بحور وتفاعيل الشعر العربي، ونلاحظ ذلك في الصفحات ٤٩/ ٥٠ إلى ٥٣، على سبيل المثال. وكما كانت التراتيل في المسرح اليوناني مقاطع شعرية فإن التراتيل التي تخص "صاهباء" تخرج بالنص من نثريته إلى شعرية ذات وزن وإيقاع وقواف.

لماذا إذن، لجأت الكتابة في نص "السد" إلى تلك المقاطع السردية الطويلة، وإلى تلك التراتيل الشعرية؟

للجواب عن هذا السؤال، فإننا نعتقد أن محمود المسعدي وهو يكتب هذا النص الموسوم بالغرابة والتجريد، وعجائبية العوالم، لم يكن يكتب على منوال معين، أو على

نموذج يسبق الكتابة، بل كان يَخُتَطُّ لكتابته نموذجا حداثيا غير مسبوق في الأدب العربي، وهو نموذج تجريبي رائد في تحطيم قواعد الجنس الأدبي. ذلك أن "مسرحة الشكل" Dramatisation de la formeتسعى إلى تنويع الأساليب واستحضار العنصر الدرامي، وحيث تضع القارئ أمام مشهد مسرحي دون أي مُفَسِّرٍ متطفل أو جهاز لتسليط الضوء على الأفكار أو مرشد للمعاني. إن الحياة الباطنية للشخصيات تظهر من خلال الفصول (أو المناظر) وهي تفصح عن نفسها، حيث يتم التمييز بين المشهد (أو المنظر) الذي يتشخص وبين الطاقة الكامنة في الشخصية أو الشخصيات، إذ تتحول هذه الطاقة الباطنية إلى مادة للوجود. إن المشهد تجري مشاهدته من خلال عيني الشخصية كما تراه، ومن خلال وجهة نظرها وما تعبر عنه من أفكار ومعان تختلف عما تراه أعين الشخصيات الأخرى ووجهات نظرها وأفكارها ومعاني وجودها، كما يرى "بيرسي لوبوك" في كتابه "صنعة الرواية". وهو يرى أيضا أن "هنري جيمس" هو صانع هذه "المسرحة" حين ضاق بأشكال حضور السارد الذي يتدخل بمعرفته الموسوعية لِيُقْحِمَ معارفه وتدخله المباشر في توجيه رؤية القارئ، ومن هذا المنطلق، كتب رواياته: "السفراء"، "أجنحة الحمامة"، و"السن الحرجة"، حيث أصبح السارد _ سواء أكان هو المؤلف الموسوعي المعرفة، أو هو الشخصية المتضمنة في الكاتب _ يستجمع تجربته ويصوغ منها منظرا، ليضع تلك التجربة أمام القارئ.

إن هذه الرؤية ل"مسرحة الشكل"، تنطبق على "السد" إلى حد كبير، من حيث إن الشخصيات التي يحفل بها النص، تبدو متعارضة ومتناقضة فيما تعبر عنه من أفكار حول التجربة، وخاصة شخصيتي "غيلان" و"ميمونة". إن هذا النص، الذي جاءت طباعته دون اعتماد على الخطوط الصغيرة التي يبدأ بها الحوار، في أول كل سطر، وبالاعتماد على ذكر أسماء الشخصيات في وسط الصفحة، وإعطائها مناسبة تناول الكلام، كان يمكن أن تعاد طباعته بشكل آخر ليصبح نصا مسترسلا يتفرق فيه الكلام الأدبي بين ما هو نصوص سردية وبين ما هو حوار بين الشخصيات، فليس في النص ما يشير إلى الإخراج المسرحي، وكل الوقفات التي تحدد طبيعة المناظر هي نقلات مكانية

تتم في عالم تجريدي يبني الواقع على غير نمط واقعي، ولذلك فنحن نتصور أن نص "السد"، هو نص أدبي غير قابل للتجنيس، وليس بالصورة التي صنفه من خلالها دارسوه على اعتباره نصا مسرحيا، ربما لأن من قرأوا "السد"، قد انخدعوا بخدعة "مسرحة الشكل"، فاعتبروه عملا مسرحيا، بينما نرى أنه نص أدبي مستعص عن التصنيف في جنس أدبي معين، كما هو حال الكثير من النصوص الأدبية التي حطمت جاهزية الكتابة ضمن الأجناس الأدبية، ولذلك ننظر في هذه القراءة إلى مجموعة من ملامح تشكيل النص، ومن أبرزها تجاور الحوار مع السرد مع المقاطع الشعرية، كما ننظر إلى شيء آخر، وهو الطابع الأسطوري والعجائبي للنص، وإحالته على عالم تخييلي هو قيد التشكل من خلال الكتابة، وكأن العالم لا يبدأ إلا مع بداية النص، ولا ينتهي إلا بنهايته. مع إشارة للقرآن الكريم (ص ٥٧) التي تحضر فيها صورة يوسف، وإشارة أخرى للأساطير اليونانية (ص ١١٠)، مما يكون للنص مرجعيات ثقافية متنوعة الدلالة على المعاني التي يحفل بها النص، ويقدمها من خلال وعي الشخصيات بمحاولة تأثيث حضورها في ذلك الفراغ التجريدي الهائل.

هل نعتبر نص "السد" كتابة ذهنية كما ذهب إلى ذلك الأستاذ محمود طرشوشة، أم نعتبره نصا تخييليا عجائبا يؤكد من خلال سماته النصية على أنه نص تخييلي عجائبي؟

في كلا الحالتين، ف"السد"، عمل أدبي تخييلي منفتح على عوالم ذات أبعاد وجودية، تتشابك فيها مظاهر الأسطوري والعجائبي.

إن ميزة هذا النص، تتجلى في كونه قد ارتاد كتابة أدبية جديدة طرحت على قارئها مسألة الجنس الأدبي، في وقت مبكر، وقبل أن تظهر أعمال أدبية أخرى زعزعت بعض الثوابت في تنسيب بعض الأعمال الأدبية إلى جنس أدبي معين، لأنها انكتبت، بوعي أو بغير وعي، في أفق الكتابة الحداثية التي غامرت بتأسيس معنى جديد للكتابة، يتحرر من قواعد الجنس الأدبي كما يتحرر من سلطة الواقع، ليخوضمغامرة مؤسسة لمعنى الأدب، ومعنى اقترابه من عوالم المجهول، ومعنى بدئه كما يبدأ العالم.

- "حدث أبو هريرة قال": الرؤيا التراثية للعالم.

تخبرنا بيبلوغرافية أعمال محمود المسعدي بأن "حدث أبو هريرة قال"، هي العمل الأدبي الأول الذي كتبه سنة ١٩٣٩. وهذا التاريخ يعيدنا إلى أن الرواية العربية كانت قد تخلصت من السرد الرومانسي واتجهت نحو استلهام التاريخ من خلال تجربة الروائي المصري نجيب محفوظ الذي نشر روايته الأولى "مصر القديمة" سنة ١٩٣٢، أي قبل نشر (أو كتابة) محمود المسعدي ل "حدث أبو هريرة قال" بسبع سنوات. إلا أن الفارق واضح بين الكتابتين، وواضح من هذا الفرق أن محمود المسعدي كان يبحث عن نموذج أدبي لم يوجد، كما كان نجيب محفوظ يبحث عن نموذج أدبي لم يوجد، إلا أن كلا واحد منهما كان مندفعا نحو الكتابة من موقعين مختلفين متباينين، وكل واحد منهما سارا نحو مساره في الكتابة، لا ينظر أحدهما إلى الآخر، لذلك سلك نجيب محفوظ مسلكه في التحول من كتابة الرواية التاريخية إلى الرواية الواقعية، وسلك محمود المسعدي مسلكه في محاولة القبض على تخييل عوالم لا تنتمي إلى التاريخ والواقع بل إنها تنتمي إلى نزعة تأملية تضع الكتابة وما يعتريها من أفكار ومواقف ودلالات في رؤى مشرعة على كل التأويلات والقراءات. إلا أن نوعية الكتابة وأشكال البناء في "حدث أبو هريرة قال"، تكتسب عدة مظاهر:

المظهر الأول:

المقدمة والتمهيد: ونكتشف خلالهما نظرة المسعدي للكتابة وعلاقتها بالموت والخلود، واستحضار القارئ كمفكِّر فيه، وحداثة الكتاب وجدته وطرافته، وتناسب العلاقة بين أبي هريرة وبين القارئ، والإحالة على أقوال لأبي العتاهية وهولدرلين وسفر التكوين ونيتشه، مما يبين أن وعي المسعدي بالكتابة هو وعي جديد متحرر، سابق لتجربة تحديث الأشكال الروائية التي ظهرت طفرتها مع الستينات وتطورت مع السبعينات من القرن الماضي، حيث لجأ بعض الروائيين العرب، إلى التفكير في الكتابة وهي تنكتب، فاستحضروا منحاها التجديدي وعلاقتها بالقارئ والناقد وعلاقتها بذاتها ككتابة. أما النصوص الخارجية التي وظفها المسعدي في "التمهيد"، فهي تعبر عن تنوع

له دلالته من حيث تعدد المرجعيات، وتساوي قيمة حضورها كمرجعيات ثقافية، فلا فرق بين أبي العتاهية وهولدرلين، وبين سفر التكوين ونيتشه، من حيث استرفاد المعاني واكتناه اللُّمَعِ الفكرية والثقافية، وهو ما سوف تحفل به تجربة القصيدة العربية المعاصرة وتجربة الرواية العربية الجديدة من حيث دخول النص في علاقة مع بعض المناصصات. ومن سبق "حدث أبو هريرة قال"، أن يزحزح نقاء العمل الأدبي وخلوصه ليشتبك مع نصوص أخرى لها مرجعياتها المختلفة والمتباينة، من أجل توسيع معناه ودلالته وأبعاده الرمزية والجمالية.

المظهر الثاني: نصوص العتبة

من يتأمل بناء "حدث أبو هريرة قال"، سوف يفاجأ بأن أجزاءه، من الفاتحة، وإلى "الأحاديث"، قد لجأت إلى استخدام العتبات النصية، وهي نصوص خارجية متعددة الانتماء إلى الثقافة، متعددة المرجعيات، تبدو وكأنها مستدعاة لتشكل نصوصا موازية لنص "الأحاديث".

طالما لجأت روايات عربية، على مختلف اتجاهاتها في الكتابة، ومنذ الستينات من القرن الماضي إلى اليوم، إلى توظيف نصوص العتبة، إلى درجة أن هذا التوظيف يستحق دراسة خاصة تبحث في نوعية التحاور القائمة بين نصوص العتبات ونصوص هذه الروايات. وسواء أكانت الوظيفية تزيينية جمالية أو دلالية، ففي كلا الحالتين، فإن نوعا من العلاقة الباطنية أو اللاشعورية، التي حركت فكر ووجدان المؤلف في اتجاه استقطاب هذه النصوص، يكون لها معناها في اكتشاف بعض الموحيات التي يوحي بها النص الروائي لقراءة ممكنة تبحث في هذه العلاقة.

أما بالنسبة ل"حدث أبو هريرة قال"، فإن نصوص العتبة تشكل مظهرا حداثيا للكتابة، سابقا للأوان، بالنظر إلى تاريخ كتابة هذا العمل، وبالنظر إلى الروايات العربية التي ظهرت بعده بما يقارب ثلاثة عقود من الزمن، وهي التي وظفت نصوص العتبة في سياق ما أسميناه بالتحاور بينها وبين النص الروائي.

إن توصيف نصوص العتبة في "حدث أبو هريرة قال"، يعيد إلى الأذهان أن شتاتا من النصوص، ينتمي إلى أبي العتاهية، إيسبان، أبي نواس، أبي حيان التوحيدي، علويه، الراهب الجرجاني، القرآن، الغزالي، ابن عبد ربه، عمر الخيام، الحديث النبوي، بشار، بويير، كلها تأتي في تزاحم عجيب لتحتل بدايات "الأحاديث". وقراءة هذه النصوص وتحليل مدلولاتها، على اختلاف مرجعياتها، فهي تشكل سندا داعما لرؤية العالم. إنها على وظيفتها التزيينية، تؤدي وظيفة أخرى هي الوظيفة الدلالية، على اعتبار أن نصوص العتبة لا توجد بشكل اعتباطي، وإنما هي تشكل مدخلا وظيفيا لفهم الأوضاع الحكائية والسردية التي تقدمها "الأحاديث".

المظهر الثالث: تضمين الأشعار في صلب النسيج الحكائي

يضع المؤلف محمود المسعدي بطله "أبو هريرة" في صلب تجربة إنسانية لها أبعادها في تعنيف الذات وعنف ما يعيشه من أحداث ووقائع، ويجعل منه شاعرا ينطق بالشعر في كل الأوضاع التي يعيشها، وهي أشعار تمتاز بالنزعة التأملية، تحضر في أحلك اللحظات التي يعيشها البطل وأتعسها وحتى في لحظات أقرب إلى الصبوات والرغاب. والقارئ لنص "حدث أبو هريرة قال"، يجد نفسه وهو ينتقل من النثري المتين اللغة الحافل بضروب البلاغة في التعبير والتصوير إلى متون شعرية خفيفة الأوزان ثقيلة في مدلولاتها ومعانيها. وحيث يتجاور الشعري والنثري، ذلك أن أبا هريرة شاعر يقول عن نفسه: "فلما أحسست بها جعلت أترنم بشعر صنعته فيها وأنا شديد الزهو به فهو أول شعري" (ص ١٧٤). بذلك الوسيط الذي هو البطل في النسيج السردي تدخل جملة من النصوص الشعرية إلى جسد النص النثري، وحيث يتلاقح النثري مع الشعري في "الجماع النصي، وبذلك أيضا، يظهر النص غير مجنس داخل جنس أدبي معين، أي أنه يستجير بالكتابة وعبرها يتحرر من جاهزية الأجناس الأدبية وحدودها.

المظهر الرابع: تعدد السراد في "الأحاديث".

يتشكل النص من مجموعة من "الأحاديث"، كلها تأخذ شكل روايات، ومن أهم الملامح التركيبية والجمالية لهذه "الأحاديث" أنها لا تستند إلى راو واحد، معين، بل إنها

تُعدد من الرواة، مما يذهب بالسرد نحو التبئير، وتعدد المستويات والسرود، حيث يبدو "أبو هريرة" سارد بضمير المتكلم، كما يوجد معه "رواة"، "سراد"، يسردون من وجهة نظرهم بعض التفاصيل عن حياته الخاصة، وهي لعبة سردية تندرج في إطار "وجهة النظر"، التي هي تقنية أدبية سعت إلى تقديم مجموعة من الرؤى والمواقف حول الفعل الذي تقوم به الشخصية، تقدمها شخصيات أخرى عايشت الشخصية وتفاعلت معها وشهدت على تجربتها في الحياة.

في هذا المنحى، ينقسم نص "حدث أبو هريرة قال"، إلى أقسام كلها تبدأ ب "حديث" أي رواية لراو أو سرد لسارد، وكل السراد يحضرون بأسماء لها موحياتها في التاريخ العربي، من قبيل: أبي عبيدة، ثابت القيسي، حرب بن سليمان، مكين بن قيمة السلوي، هشام بن حارثة، ابن سلمة السعدي، وكهلان، فضلا عن ريحانة وظلمة، وكل هؤلاء السراد، وهم يكتسبون أسماءهم من أسماء عربية قديمة، يسردون حكاية أبي هريرة، بضمير الغائب، ثم يسلمون له مهمة السرد بضمير المتكلم، ليقدم تفاصيل عن معاناته وتجربته في الوجود.

إنه شكل سردي حداثي ينتمي إلى تحطيم الوضع السردي للبطل العارف بكل شيء، عن نفسه وعن تجربته في الحياة. تعدد السراد في "الأحاديث"، يعني تعدد وجهات النظر السردية، كما يعني تشكيل خطاب سردي جديد مُلَغَّمٍ بوجهات النظر السردية. إن الراوي / السارد، وهو يروي / يسرد عن راو / سارد آخر، هو مظهر لتعدد الرؤيات السردية، في ملاعبة لصوغ مواد المحكي تسعى إلى تنويع مستويات الحكي، فكل رأو / سارد، يروي الحكاية عن راو / سارد آخر، وهي لعبة سردية لها وظيفتها تبئير السرد، ويمكن ملاحظة ذلك في العديد من الأوضاع السردية للنص.

المظهر الخامس: الشكل الرحلي.

تقوم المحكيات في "حدث أبو هريرة قال" على ترتيب حكائي يقوم على أبعاد رحلية في المكان والزمان، حيث يرحل البطل من تجربة حياتية إلى أخرى، من الصحراء

إلى البحر إلى مقامه في بيته إلى الخلاء والمقبرة والحانوت الذي تتداول فيه الخمرة إلى المسجد ثم في اقترابه من "ظلمة" يصعد الجبل إلى الدير حيث يعيش تجربة شديدة القسوة والعنف على الروح والجسد.

بذلك، فالنص يخترق تعدد الأماكن، ضمن تجربة رحلية تشبه الرحلة في الحياة أو هي كذلك. وبذلك أيضا فإن نص "حدث أبو هريرة قال" يشكل مجموعة من العلامات الفضائية التي تحوي الأحداث، وهو بهذه السمة يحطم وحدتي الزمان والمكان،من خلال تعدد الأزمنة والفضاءات. فأبو هريرة كما هو موصوف في النص، وكما يصفه ابن سلمة السعدي: "كان كالماء يجري. لم نقف له على وقفة قط. كالمستعد إلى الرحيل لا ينقضي عنه الرحيل" (٢٢٤).

المظهر السادس: الزمن والاستشراف.

يخترق نص "حدث أبو هريرة قال" زمن الأحداث، من خلال استشراف الزمن القادم، عبر ما يمكن اعتباره رؤية للمستقبل، ترصد بها الشخصيات. يقول السارد: "لو كنتم قد عشتم في مستقبل الدهر لقرأتم ما سيكتبه ابن بطوطة من خرافات الصبيان, وكان يقول: لقد ماتت الجهات الست. أو يقول: من ضاعت قبلته فليسر ولا يطلب شرقا أو غربا". (ص ٢٠٧). وفي موضع آخر من النص، يقول السارد: "فكان سيبويه مدبر شؤونهم. قال أبو هريرة: فقلت: ومن هذا؟ قال: رجل سيخلق ويبتكر النحو" (ص ٢٣٢).

المظهر السابع: المفارقة في القص.

وهي مظهر حاضر بقوة في "حدث أبو هريرة قال"، تتجلى في العلاقة الغريبة بين "ريحانة" و"أبي هريرة"، وفي علاقته الشديد الإغراب ب"ظلمة"، كما يتجلى في شخصيات أخرى من قبيل "كهلان" الذي كان من صعاليك العرب وشداد اللصوص ثم تحول إلى كاشف عن تفلسف "أبي هريرة".

المظهر الثامن: الأسطوري والعجيب.

يتجلى في عوالم المحكي ذات المنزع غير الواقعي، والتي تصف واقعا ينتمي إلى واقع الحياة اليومية التي لا تعيش في الواقع. ومن ذلك أن الأوصاف التي يقدمها "الرواة" أو "السراد" لشخصية أبي هريرة، تحفل بكونه شخصية توجد في واقع لا يوجد في الواقع، إلا إذا كان ذلك الواقع هو الواقع الذي تخلقه الكتابة من متخيلها.وناهيك عن "أبي رغال" الذي ضاع منه ظله، وعن أحاديث الروح والجسد (ص ٢٣٣). وقد سبقت الإشارة إلى تماهي الشخصية مع آدم وحواء، وكذلك بناء الفضاءات على نحو لا يستوعبه الواقع، وإفراغ الأبعاد الزمنية من مرجعية معينة ما عدا ما يحيل على ملامح للزمن العربي القديم.

المظهر التاسع: المنزع التراثي.

حيث إن "حدث أبو هريرة قال"، نص سردي يستعير الشكل التراثي من اسم "أبي هريرة"، راوي الحديث النبوي، فالكتابة تأخذ بعدا يحيل على هذه المرجعية، لكنه يخرقها عندما نواجه في النص "أبا هريرة" آخر لا يلتقي مع الأول إلا في الاسم، وفي الرواية، التي ليست هي رواية للحديث النبوي، بل هي رواية لأخبار منقولة عن رواة / سراد متعددين سبقت الإشارة إليهم في المظهر الرابع. لذلك، فإن هيمنة الشكل التراثي على النص، تأخذ أبعاد حضورها من الإطار المرجعي الذي يحيل على "أبي هريرة" راوي الحديث النبوي لتخرج الكتابة عن هذا الإطار نحو رواية / سرد / تخييلي يتعلق بشخصية متقلبة الأهواءبالغة المغامرة في ضروب الحياة كثيرة التأمل في الوجود الإنساني وهي تطرح أسئلة الخلاص الإنساني والموت والخلود والفناء.

كما تتجلى البنية التراثية في استعارة أسماء الرواة / السراد، وفي اسمي الشخصيتين الأنثويتين: ريحانة وظلمة، والعوالم التي تحيلان عليها، وفي أساليب الحكي وطرائق التصوير البلاغي للعوالم.

نزعم أن هذا المنزع التراثي في "حدث أبو هريرة قال"، إنما هو مظهر لكتابة أدبية

تخييلية تستعير البنيات التراثية من أجل تحرير عوالم السرد من سلطة الواقع السياسي والاجتماعي والذهاب بمتخيل الكتابة نحو ممكنات لا حدود لها. كما نزعم أن هذا المنزع التراثي، إن هو إلا قناع يَتَقَنَّعُ به النص في اتجاه بناء تحديثي للأشكال.

إن "حدث أبو هريرة قال"، نص أدبي تزدحم فيه الأنواع الأدبية، والتنويع في الأشكال وطرائق البناء، وهو يثير العديد من قضايا القراءة والكتابة، فضلا عن إثارته للكثير من قضايا الوجود الإنساني، مصوغة في صوغ أدبي جمالي ودلالي.

_ "مولد النسيان": الرؤيا القيامية للعالم

في "مولد النسيان"، يتم إلحاق عنوان النص بعنوان آخر هو "وتأملات أخرى". وهو ما يخون الوضع التجنيسي للكتاب، حيث لا هو رواية ولا هو جنس آخر من الأجناس الأدبية الأخرى. إنه كما سبق أن لاحظناه في "حدث أبو هريرة قال"، يأخذ شكلا رحليا، وحيث يرحل مدين، الطبيب في المارستان، إلى عوالم شديدة الغرابة والأسطورية، مع شخصيات أخرى هي ليلى وأسماء والجارية هند، اللواتي يحلن على عالم الواقع، ومع الساحرة رانجهاد في اتجاه عين الماء الأسطورية إلى حيث الغابة حيث يحضر عالم الماوراء الممهور في النص بتجربة قاسية شديدة الالتباس والتشفير والخوض في تجربة الموت والبعث.

مقدمة الكتاب: يبدأ النص بمقدمة للكتاب، يصف فيها الكاتب كتابته كطرح الحية لجلدها، وهو وصف بليغ الدلالة والأبعاد من حيث تجدد الحياة والولادة الجديدة عبر الزمن. ويقول الكاتب في المقدمة عن نفسه إن هذا الكتاب "أحييته كما أحياني"، أي أنه يعيش حياة مضاعفة إحداها في حياته الخاصة والأخرى في كتابة الكتاب. وليس من استعلاء هذه الفكرة أن نقول بأن شأن الأدباء الكبار في تاريخ العالم أن يحيوا هذه الحياة بصورة مضاعفة، لها وجهان: وجه في الحياة الخاصة ووجه آخر في الكتابة التي يسمو بالحياة الخاصة إلى مراتب التحرر من اليومي والمبتذل والجاهز والعادي إلى حياة أخرى بالغة التعقيد وهي تحاول أن تقبض على العالم من خلال الكتابة، باعتبارها

تخصيبا لأسئلة الواقع والوجود.

الكتاب وفصوله: يتكون الكتاب من سبعة فصول، كلها تخوض في شأن بطله مدين، الطبيب في المارستان، الذي يمهل مرضاه بحثا عن نفسه وعن علاج له ولهم عند رانجهاد التي تداوي بالنسيان، وعلاقته بليلى وأسماء، وبالساحرة رانجهاد، والعين الأسطورية التي يسميها النص "سلهوى".

النص وتمفصلاته: في معنى وتشكل العالم السردي ل" مولد النسيان"، تحضر بنية كبرى لمعنى دواء الموت والبحث عن الخلود، وهي بنية مهيمنة على المغامرة التي يعيشها مدين وتعيشها معه ليلي وأسماء من خلال رحلة سحرية أسطورية نحو عين الماء الساخن التي تقف عليها رانجهاد، ورحلة أخرى نحو الغاب، وكلاهما يكتسي طابع الغرابة والإغراب، ويتسم بسمة اقتحام المجهول من أجل الوصول إلى دواء الموت والبحث عن الخلود، فالموت هو التيمة الأساسية في النص، وهو مدار معاناة ومكابدات بطله مدين. لذلك يحضر كسلطة مهيمنة على النص وعلى شخصياته وفضاءاته وينشر ظلاله على مساحته النصية:

- "كرهت عيني ألا تصيب إلا جثث الموتى، ونفسي ألا يقع لها إلا معاني الموت والفناء" (ص ٢٦١).
- "أريد أن أقتل الموت لأن الأبد واجب والحياة" (ص ٢٦٢).
- "قالت: إني ميتة يا مدين. قد ذهبت الخفة من يدي واللين، وانتفت عني الصفات" (ص٢٦٥).
- قال: "ماذا صنعتِ من يوم دخلت الموت؟ قالت: ما يصنع جميع الأموات. بقيت في الأرض وبكيت حتى كثر بكائي، وأعولت حتى مللت عويلي، ومزقتُ روحي أشلاء. وجاءني الشيطان بدولاب ومجانيق وآلات، فَحَمَلْتُ بها على أجساد الموتى قبل الدفن، لا تزال فيها حرارة الحياة، أريد أن أتلبس بها لحظة من الدهر، فلم أجد منها منفذا ولا شِقّاً. وغلبني كمال المادة، فأسلمت وآمنت" (ص ٢٦٧).

ـ "وقال مدين: أَمَاتَ الوحوشُ ومات الشجر ومات الطير ومات الماء" (ص ٢٩١).

ففي هذه النماذج وغيرها يحضر الموت في صوره المتعددة. أما الساحرة رانجهاد فهي تحيي وتميت، ولذلك يلجأ إليها مدين بحثا عن دواء للموت. وفي هذا المعنى، فالموت بصوره المتعددة يشكل محور ومدار النص الذي يصف مدين بأنه يمتلك مزاج إله، وإذا كان الإله خالدا لا يموت كما في كل الميثولوجيات والأديان فمدين ليس إلها وهو على النقيض من الإله معرض للموت، وتلك هي محنته، ولذلك فهو محموم الجسد مصعوق الروح موجع بالفكرة التي تسيطر عليه، وهي قتل الموت.

تتفرع عن البنية الكبرى المهيمنة على النص بنيات صغرى من قبيل الانفتاح على فضاءات متعددة منها الذهاب إلى عين الماء السحرية، والذهاب إلى الغاب. تتمثل العين السحرية كفضاء أسطوري، وهي تحمل اسم سلهوى، تجمع بين النسيان والسلوى، التي تصفها ليلى بأنها "عين حر، ماءها حميم تسبح فيه ثعابين، ويلفظها فم من صخر، متساقط الأسنان، كثير الهدر، ويسكت أحيانا وقد غُصَّ بالظلام، وعليها بخار لا يجري إلا وجها واحدا لا ترده ريح ولا تلويه" (ص ٢٧٠). كما يصف مدين لليلى رانهاد قائلا: "وإنها لامرأة غريبة الشأن يا ليلى. دائمة السكوت ولو مشت لا حراك لها. ولا يُدرك لقرارها نهاية، وفيها أنفاس الأبدية. إذا تكلمت انتفى الزمان والفواصل والصورة، وجاءت كلماتها لا سابقة ولا لاحقة. واصطَفَّتْ بناء بديعا تحضرك معا جميع أحجاره دفعة واحدة، كالفرح الكامل أو ملأ الحياة" (ص٢٧٦ / ٢٧٧). في وصف رانجهاد (الشخصية) وسلهوى (المكان) معا (لاحظ غرابة الاسمين!)، يحضر البعد الأسطوري كما يحضر في الغاب الذي ذهب إليه مدين "يتسع ما ضاق" و"تتراجع الأشجار وقد انحلت ألفافها"، كما يبدو الطريق وهو "يقتضي سرعة الطير أو خطى العماليق" (ص ٢٩١ / ٢٩٢).

لكن النص يتخلق من نسيج من العلاقات التي تربط بين مدين وبين شخصيات أخرى هي ليلى وأسماء ورانجهاد الساحرة، ومن ثمة فهو على مظهره السردي يلجأ إلىتحاور شبه مسرحي مع ليلى وأسماء، من خلال الوقفات التي يتعطل فيها السرد

بحضور الحوار، وهي وقفات لها مدخلها في النص: "قال"، "قالت"، مما يعني أن مسرحة الشكل تبقى حاضرة في صلب البنية العامة للكتابة، وهي تشكل سمة من سماتها المميزة.

وإذا كان مدين بطل "مولد النسيان" يذهب نحو العين السحرية سلهوى ونحو الغابة، فهو يذهب أيضا، نحو عوالم ما قبل الموت وما بعده وخلاله من رؤى وأخاييل تحيل على عالم قيامي مليء بالمشاهد والمواقف واللحظات. بذلك، فالنص وهو ينزع منزعه الأسطوري لا يخلو من نزعة تأملية لجدلية الروح والجسد، الموت والحياة، الفناء والخلود، الجمال والقبح، الطهارة والدنس، النور والظلام، العرض والجوهر... وهي كتابة تخييلية لعوالم قيامية وتأملية للمصير الإنساني.

تتميز تجربة محمود المسعدي من خلال منجزه الأدبي بخصوصية أدبية تجريبية سابقة لأوانها، عبر تاريخ معنى تشكل أبعاد التجريب في الكتابة الأدبية عربيا. وإذا كان هذا الكاتب قد نجح في ردم الهوة بين الأصالة والمعاصرة، كما ذهب الكثير من دارسي أعماله، فإننا نتصور أن ردم هذه الهوة، لم يتم بصورة قسرية أو بإرادة فوقية وإنما جاء نتيجة لفهم معنى أن يكون الأدب أفقا مفتوحا للتجريب، فما الأدب التجريبي سوى تأسيس لمعان ورؤى جديدة تقف ضد التكريس، ولا تستمد مرجعيتها من الجاهز والمألوف والمتداول. بهذا المعنى يكون الإطار المناسب للدخول إلى عوالم محمود المسعدي هو قدرة أعماله على خرق ما كان سائدا من مفاهيم حول ماهية الأدب وطرائق إنجازه في تلك الفترة من نهاية الثلاثينات وبداية الأربعينات من القرن الماضي. إن أعمال هذا الكاتب، وخاصة منها: "حدث أبو هريرة قال"، "السد"، و"مولد النسيان"، تحمل في طياتها الكثير من أسئلة الأدب، بالدرجة الأولى، ما يتعلق منها بسؤال التجنيس وتشكيل الخطاب، ذلك أن هذه الأعمال، تضع قارئها أمام تكسير لمنطق تلك التعريفات المدرسية الجاهزة للأجناس الأدبية، والتي تقول إن الرواية هي فن السرد، والشعر هو ما يعبر عن الشعور، والمسرحية هي فن الحوار، والقصة القصيرة هي فن التكثيف الذي يبتعد عن التفاصيل، ومهما يكن من أن الحدود بين الأجناس الأدبية تتعرض للهدم والردم منذ ما انفصل عن أدب الملاحم من أجناس استقلت بنفسها استقلالا نسبيا، فإن الآداب العالمية، ومن ضمنها الأدب العربي،

ما فتئت تتشكل من أوضاع تعبيرية تتمازج فيها أشكال التعبير المتنوعة والمتعددة، والتي تحيل على كثير من التداخل بين الأجناس، والأمثلة على ذلك كثيرة، فقد لجأ الشعراء العرب المنتمون إلى ما سمي بالأدب الجاهلي إلى سرد قصص وحكايات مبطنة بلغة الشعر، كما لجأ شعراء النقائض إلى والأدباء الذين كتبوا الرسائل إلى المحاورة، وسرد أبو نواس تجاربه عن طريق الشعر، وجاءت "ألف ليلة وليلة" كنص حكائي سردي حافلة بتوظيف الأشعار حتى إن أحد الدارسين قد استخرج منها ما أسماه ب "ديوان ألف ليلة وليلة"، وكذلك لجأ شعراء القصيدة المعاصرة إلى توظيف السرد والشخصيات باعتبارها أقنعة في قصائدهم. أما بالنسبة لمحمود المسعدي، فقد خرج عن هذا الإطار العام إلى إطار آخر، هو تحرير الكتابة الأدبية من أي بعد تجنيسي، وذلك في إطار تحريره للكتابة من سلطة الحدود بين الأجناس، وتمتيعها بالقدرة على خلق العوالم وبناء الأشكال، وإغنائها بكل ما تغتني به من وسائل التعبير وطرائق تحقيق المعنى المراد في الشكل المبتكر. لذلك، فأنا لا أتصور أن هذا الأديب التونسي الفذ قد سعى إلى الكتابة في الأجناس الأدبية، حتى يقال عنه إنه كتب في المسرح "السد"، وفي الرواية "حدث أبو هريرة قال"، و"مولد النسيان"، مما أتصور أنه بحكم ثقافته الواسعة، قد اطلع على نماذج من الأدب العربي والأدب العالمي في المسرحية والرواية، لكنه أراد بما كتبه من أدب أن يكون مختلفا، والرغبة في هذا الاختلاف لم تأت نتيجة مراهقة أدبية أو تجريب فج أو جنوح نحو تكسير حدود الأجناس الأدبية عن طريق إيهام القارئ بحداثة زائفة وخرق فوضوي لقواعد الكتابة داخل الأجناس الأدبية؛ بل إن ما يخطر بالبال هو عكس ذلك تماما، إذ أن المسعدي، ظل في الأعمال الثلاثة المشار إليها، يكتب داخل أطر فارغة، أي أنه ظل منشغلا بمسألة التجربة وعنفها وعنفوانها، لا يتصالح معها إلا من خلال هذا العنف والعنفوان، ومن خلال كونها مساحة للحرية، تسمح له بأن يبني العوالم ويبث الرؤى ويستجلي التجليات. في هذا المقام، لا يوجد خطاب أدبي إلا وهو شكل لموضوع، أو موضوع للشكل. وإذا كان مسعى الكاتب لا يدعي تفجيرا لنمط الكتابة التقليدية، فإن نصوصه تؤكد ذلك من خلال مظهرها الحداثي، حيث إن ما سبق أن أشرنا إليه من تذويب للمسافة بين الأصالة والمعاصرة، والتراث والحداثة، والقديم والجديد، يحتل وضعا خاصا

وبعدا مختلفا ونظرا جديدا، وهو ما نستقرئه من خلال منجز أعماله نفسها، التي ذهبت نحو خصوصية لغة الكتابة وغرابة عوالم التخييل، ونبذ الواقعي لصالح العجائبي والأسطوري.

إن الأعمال التخييلية التي كتبها محمود المسعدي كانت من الناحية التاريخية سباقة إلى تأسيس قيم أدبية جديدة، سعت إلى تكسير النمط الواقعي للكتابة، سواء من حيث بناء الأشكال، أو من حيث طرح مسألة "التجنيس" موضع أسئلة، في وقت مبكر من مخاضات الكتابة الروائية العربية.

إذا كانت "جولة في حانات الأبيض المتوسط" لعلي الدوعاجي، تعتبر رواية مؤسسة للسرد المغاربي الحديث، إلى جانب أعمال أخرى، فإن روايات مُحَمَّد المختار جنات، ك"الدقلى في عراجينها" والطاهر وطار "اللاز" و"دفنا الماضي" لعبد الكريم غلاب، تعتبر روايات مغاربية مؤسسة لخصوصية السرد الروائي المغاربي. لكن هذه الروايات وغيرها لم يكن لها أن تسعى إلى كتابة روائية حداثية قبل الأوان، وهذا التوصيف المعتمد على قراءة متأنية لمكوناتها الشكلية والمضمونية، لا يسعى إلى التقليل من قيمتها الأدبية، وإنما يرمي إلى إدراك معنى وجودها كروايات أدبية في سياق تاريخي ظهرت فيه الرواية المغاربية بمظهر استيحاء النموذج الروائي التقليدي، الذي يختط مسار سرده من تطور الأحداث، ومن سلطة البطل الفردي، ومن وحدتي الزمان والمكان، وهي خطوة كانت لها إيجابياتها في خلق الوجود لتأسيس كتابة روائية عربية، جاءت مجاورة لكتابة روائية بالغة الفرنسية، مع كتاب مغاربيين فرض عليهم وضعهم اللغوي أن يعبروا بالفرنسية، وعدم الإشارة إليهم في هذا المقام، لا يعني أي إلغاء للقيمة الأدبية لأعمالهم، أو اجتثاثهم من التربة الوطنية والثقافية والسياسية التي ارتبطوا بها وخيلوا أبهائها في عوالم الكتابة.

بالنظر إلى تجربة محمود المسعدي في الكتابة، فقد تَشَكَّلَتْ من مجموعة من السمات التي ترتبط ب"جنينية" الكتابة الأدبية، نجملها في الآتي:

– الأول: أنه لم يكن غفلا من الثقافتين العربية والعالمية، فقد درس في المعهد الصادقي

ثم التحق بالسربون، ويُفترض من محصلته القرائية أنه قد استوعب الأدب العربي والعالمي وتأثر ببعض نصوصه الجميلة.

- الثاني: أنه قد تحررت من كل ما قرأ، على سبيل أن يحقق ذاته الأخرى، المضاعفة، بالتجربة والقراءة، في مغامرة الكتابة.
- الثالث: أنه لم يكتب على نموذج كتابة مسبقة، بل إنه قد كتب غير متأثر بسلطة القراءة على القراءة، وإنما كتب كما هو يكتشف الكتابة كعالم لغوي متحرر من باقي السلط الأخرى، ما عدا من سلطة اللغة والتخييل.
- والرابع: أنه قد غامر بكتابة أعمال لا يمكن أن توسم إلا بأنها تكتسب بلاغتها اللغوية والتخييلية، وتجنح نحو عوالم ترميزية دلالية.

لن نغالي في القول، كما لن نخرج عن التوصيف المنهجي الدقيق لقراءة أعمال المسعدي، الذي اشتغلنا عليه في هذه الدراسة، إذا قلنا أنه مبدع حاول أن يقبض على العالم من خلال سلطة الكتابة، وما تقدمه هذه السلطة للكاتب من حرية في ارتياد العوالم المجهولة، أن يستكشف الآفاق البكر، أن يطرح الأسئلة الكبرى للوجود الإنساني في صوغ حكائي تخييلي جمالي، أن يراهن على أهمية التجريد والأسطرة بدل استيحاء الواقع، أن يشيد عوالم أعماله من تجارب ذهنية نابعة من أسئلة الوجود والكون، أن يرفض كل المسبقات حول معنى الكتابة ومرجعياتها وقوانينها المنظمة.

وبما أن الكاتب لم يكن غفلا من الثقافة وثقافة الإبداع، كما سبقت الإشارة، وكما تؤكد ذلك تنويعات نصوص العتبة في أعماله وانتماؤها إلى الثقافتين العربية والغربية، فإن محمود المسعدي قد شق لنفسه طريقا جديدا ومبتكرا في الكتابة، كما أسس للحظة أساسية من لحظات تأسيس الأدب العربي الحديث، بحمولاته الجمالية والدلالية ومغامرته التحديثة وقيمه الفكرية التأملية.

السيرة والكتابة في "حجر على حجر"

لفوزية شويش السالم

في معنى عنوان الرواية ودلالاته: حجر الكتابة/ حجر الحياة.

يتفطن قارئ "حجر على حجر"، وهي رواية للروائية الكويتية فوزية شويش السالم، إلى دلالة العنوان، فهي توحي بمعنى التداعي، أي ما يعني السقوط، وما يعني على مستوى لاوعي الذاكرة أن أحدثا تقع في أزمنة متباينة ولكنها عند لحظة استحضارها تتداخل وقد لا يصبح ثمة من فارق بين ماضيها السحيق وبين ماضيها القريب، بين حاضرها وبين ذهابها في أزمنة أخرى ثقافية: فلسفية أو تاريخية أو أدبية، ونفسية: مستحضرة للاوعي الإنسان ولسياقاته النفسية الجمعية والفردية، وهي تتوحد في الإشارات الجنسية والأحلام واللغات والرموز، وحيث لا يبقى من الأدب بعد موت كتابه وقائليه غير اللغة ومعنى ما تمنحه اللغة، وانفتاح الرموز، والذهاب في أساطير ومتخيل النص. هل لهذا يتبع الحجر الحجر، أو يتداعى الحجر لسقوط الحجر دون علة أو سبب ظاهرين؟ قد تبدو العلل والأسباب خفية، وهي التي تتوخاها القراءة التأويلية، أو القراءة التي تقرأ النص على أنه بنية سطحية وأخرى عميقة، أو القراءة التي تفكك الشفرات والرموز عبر أدوات الوصف اللساني أو عبر مرفولوجية الحكاية ونحو النص.

في حالة "حجر على حجر" يغرينا سحر العنوان، بشاعريته، وبإرباكه على بساطته، ففي الجمع بين الإرباك والبساطة ما يدل أن ثمة سحرا خاصا يؤشر به الدال على المدلول، بالرغم من أن العنوان في النص الأدبي ليس دالا على مدلول بل هو نص قصير يتماهى مع نص طويل، ولكل منهما سلطته وسلطانه على القارئ.

المعنى القريب هنا هو أن تفاصيل المحكي في الكتابة تنساب وتتدفق بغير خطة أو

قصد، وحتى ولو كانت هناك خطط أو إستراتيجيات للكتابة تلجأ إليها الكاتبة كما يتعرض النص نفسه لذلك في وصف البنت لعلاقة أمها بالكتابة فإن الكتابة ليست سوى انفجار لذاكرة، كما هي انسياب لنهر لا يعرف مصبه بل هو يندفع نحوه وكأنه يكتشف الطريق.

الأحجار التي وضعت فوق بعضها، في بعض الاستهلالات لفصول أو لوحات أو مشاهد من الرواية، لم تكن مرتبة ترتيبا و إنما هي أحجار لمحنة الإنسان، رتبها زمنه وتاريخه، بالصدفة أو بقدرية ما أو بإرادة فلا أحد يدري، ولكنها أحجار تنذر في كل لحظة بالانهيار، ولذلك تنهار الذاكرة ويستيقظ العالم ليبدأ من ذلك الانهيار، أعني عالم الرواية، وعوالم شخصياتها ونصوصها ذات المرجعيات المتعددة.

هي ذي الأحجار لا نضعها فوق بعضها إلا ونحن نلعب لعبة مكعبات صغيرة، أو أننا نضع الحجر على حجر لنتفرج على زمن الانهيار، أو لنقيسه بزمننا إذا كان انهيارا يرجع إلى تاريخ مضى، أو أننا نرى انهياراتنا في مرايا انهيار الحجر. وفي كل هذه الاحتمالات، فمعنى أن نضع حجرا على حجر، هو أننا نبني بناء وننتظر منه أن ينبني ليكون مسكنا للشخصيات إذا كان البناء هو بناء رواية.

يجوز الأمران معا، فالمعنى الذي يأخذه وضع حجر على حجر هو معنى مزدوج، مضاعف، يعني البناء كما يعنى الانهيار وخراب البناء.

ففي حالة الكتابة الروائية التي تمارسها رواية (حجر على حجر)، فإن تماثل هذه الفكرة يتضعف من خلال بناء التفاصيل الحكائية ثم النظر مساراتها وهي لا تندفع نحو تطور الأحداث بل إنها تسير في اتجاه تشظيها. كما أن شكل الرواية الحداثي، ومن حيث هو لا يستجيب لمظاهر عمران الرواية التقليدية، فإن المعنى هنا، لحجر على حجر، هو بناء شكل روائي جديد على أنقاض شكل روائي تقليدي استنفذ طاقته في التعبير وفي توصيل قضايا الإنسان، بعد أن أصبح شكلا سكونيا، وجاءت ثورة الشكل لتعبر عن قلق الكتابة وقلق الإنسان.

ثمة شبقية خاصة تحاول أن تربط العلاقة بين نصوص العتبة، وبين نصوص المحكيات، فما حجر الحجر؟ هل هو لبنة لبناء؟ وإذا كان كذلك فما الذي يعنيه في مجال النص السردي التخييلي؟ هل هو البناء نفسه أم تداعي البناء أم هما معا؟

تجنيس النص: السيرة والكتابة.

يتفطن قارئ (حجر على حجر) أيضا إلى أن الروائية الكويتية فوزية شويش السالم لم تضع على غلاف كتابها أي تحديد تجنيسي لطبيعة الكتاب والكتابة، مما كان يستحق تعاقدا ما مع القارئ على تجنيس الكتابة، رواية مثلا.

كما أن عنوان الرواية لا يبشر بوضوح القصد والمعنى، فالرواية نفسها تتكون من طبقات من الكتابة، وطبقات من النصوص، وطبقات من الثقافات، وطبقات من الفضاءات والأماكن.

فهل (حجر على حجر) سيرة ذاتية للكاتبة، أم هي سيرة مقنعة، لا تسمي بطلة الرواية، أو إحدى بطلاتها، باسم الكاتبة(فوزية)، أم أن الرواية هي سيرة ثقافية ذهنية تخييلية لكل ما تعرفه انجرافات الذات نحو موضوعها، أي موضوع الذات. وهل يجتمع الوضعان معا، وضع (السيرة الذاتية) و وضع (السيرة الثقافية، الذهنية، التخييلية) في (حجر على حجر)؟

ما دلالة ذلك، هل هي تكسير البعد السطحي واليومي والمبتذل لتجارب الذات بتجارب أخرى مستقاة من ذات أخرى لها أبعاد تاريخية، دينية، رحلية، ثقافية، أي أنها ذات جمعية، متعددة الأنحاء والتجارب؟

من يتكسر بالآخر، هل هي تجارب الذات القريبة من حياة مفترضة للكاتبة، في حلولها في تجارب أخرى عابرة للتاريخ وللقارات، مشعة بكونيتها، وباحتراق ذواتها، وببهاء متخيل عوالمها وفضاءاتها؟

ربما. يجوز أن تكون هناك ملاعبة أرادتها الروائية بهذا المنحى، لكي تمارس الكتابة الروائيةنوعا من تضليل القراءة عما هي الذات وما هي ذوات الآخرين. فثمة مغامرة

أدبية، كتابية، سعت إلى تمرير تفاصيل الرواية عبر أماكن، وهي أماكن للدهشة والعبور، والكشف والاكتشاف:

ـ الحجر الأول: غرناطة.

ـ الحجر الثاني: الهند.

ـ الحجر الثالث: الكويت.

ـ الحجر الرابع: اليمن.

كما سعت إلى تمرير النص كثقافة وتاريخ ورحلة ولغة وتجارب ومعاناة،من خلال شخصيتين، أو من خلال نصين متجاورين، هما:

ـ نص (راشيل) اليهودية الغرناطية الهاربة من بطش القشتاليين بعد أن استولوا على غرناطة، وملحقاته نصوص من التوراة، ومن التاريخ اليهودي، بالرغم من سننها الديني والثقافي فقد تحولت إلى محكيات، أو إلى علامات ترشد القارئ بالشروح، التي هي ليست مراجع، بل هي نصوص أخرى ذات رفاه أدبي وتخييلي جمالي.

ـ ونص (مودي) الكويتية التي تعرض بلدها للاحتلال العراقي، كما تعرضت للخيانة من طرف زوجها، وهما موقفان يشكلان نوعا من التبادل الرمزي للمعنى في الرواية، كما ينتهيان إلى وشم الذاكرة بجراح لا تنسى.

هناك تماه بين رحلة (راشيل) العجائبية من غرناطة إلى اليمن، وبين رحلة (مودي) الواقعية بين الكويت ولندن. على اختلاف منحى التجربة والمعاناة، وعلى تباين أنواع الصدع التي تخلخل الحجر، وهو يوجد فوق الحجر أو تحته، بما يؤشر على الانهيار ورمزية السقوط.

قد تكون من بين مظاهر هذا التماهي مسألة حضور السجاد، بدلالته الرمزية، فكلا المرأتين ترحل وهي تحمل معها السجاد، سجاد (راشيل) يلتقي مع سجاد (مودي) في كون كل واحد منهما يحمل تاريخا ويشهد وقائع وأحداث، فهو الشيء الوجود

الجسد، المادي، الذي يدل على بقاء الذكري ووشم الذاكرة بجراحات الروح.

هناك حضور للمرايا، كتقابل بين الشخصيات والوجوه والتجارب، فبالرغم من أن الحجر هو الحجر، فإن مرايا رمزية، يقيمها النص بين مستويات الأحداث، وحتى وإن كانت تظهر لنا كقراء، مبنية على مستوى تقديم الأحداث، كتواز، فهي تظهر أيضا، كانعكاس للتجارب على التجارب، وللسفر على السفر، وللمعاناة على المعاناة،وللأحلام على الأحلام.

الفضاء النصي/ الكتابة البصرية

ثمة ملاحظة أخرى تتعلق بنظرة عابرة لداخل الكتاب، أي بنظام الصفحة، ومستواها البصري، مما بالظن إلى أن الكتابة تأخذ منحى شعريا أو أنها تتجنس في قصيدة النثر، أو أية كتابة أخرى متحررة، قد يفترض فيها أنها تتجول بين الأجناس: شعر، سرد، حكاية، كلام مسترسل، نثر... سيما وأن تشكل الكتابة على مستوى الصفحة وبعدها البصري، (سواد/ بياض)، وانتشار نقط الحذف، والعودة إلى السطر قبل انتهاء المعنى والسطر لم ينته، وعدم إتمام الجملة إلا في ابتداء لسطر آخر، وحيث يتقطع الكلام كما تتقطع أنفاس القارئ، وكأن الكتابة الروائية هنا تمارس نوعا من التمزيق للغتها، تمزيقا يرتبط بالممارسة الأدبية، ويقوم على تكسير المعنى.

النصوص الخارجية كمناصصات.

تحفل رواية (حجر على حجر) بأنواع من النصوص الثقافية والتاريخية والدينة والشعرية، وهي عموما، نصوص على مرجعياتها الخارجية، وتعدد هذه المرجعيات، فإنها تنبني وتتنظم داخل النص، من أجل وحدته وبنائه، ومعناه ودلالته.

النصوص التاريخية تعيدنا إلى زمن سقوط غرناطة، والنصوص الدينية، تتعلق أساسا بالتوراة، وبثقافة (راشيل) الدينية والشعائرية، وبمحفوظات ذاكرتها من التوراة، والنصوص الشعرية تتعدد بين عربية فصيحة تحيل على أسماء شعراء معروفين أو دارجة محلية تحيل على الشاعر الشعبي، وبضبط هذه النصوص، وتعيينها داخل نص (حجر

على حجر) يصبح بإمكاننا تصنيفها وإعادتها إلى مرجعياتها والنظر في وظائفها النصية وفي شبكة العلاقات التي تؤسسها مع النص الأصلي، وفي المعاني والدلالات التي تتبادلها معه، وفي معنى التناص، وقدرته على إغناء النص وتزويده بطاقات خارجية، كما هو يتجول في الثقافات والمرجعيات، وبحرية لا ضابط لها غير بنية النص ووحدة معناه ودلالته.

في إطار اشتغال نص (حجر على حجر) على التناص، فهو بذلك يوسع من الملكية الأدبية للثقافة والعالم والتاريخ، ومن إمكانية احتواء الأدب، والرواية على الخصوص، للذاكرة الثقافية الإنسانية، والبحث في مسألة القيم، وثباتها أو تزحزحها، أو تشابهها مع لعبة المكعبات، وحيث الحجر يبني الحجر، ولكنه يبدو دوما مستعدا للتسابق معه نحو السقوط، وتلك هي معضلة الإنسان التاريخية.

مع قراءة النص نتابع اشتغاله على النصوص الخارجية، من أجل تغذيته بممكنات ثقافية وتخييلية تسعى نحو التعدد، وفتح آفاق وممكنات للتعيين والتشخيص الروائي ولإنشاء خطاب النص، وهو خطاب غير جاهز، ولا مقلد، بل هو خطاب تجريبي حداثي، يسائل الذات والعالم عبر تشخيص تجارب متعددة في الزمان والمكان، ويفتح جسده النصي لاحتواء النصوص التي تغذيه وتعمق من دلالته ومعناه. وهو لا يتسلح بهذه النصوص من أجل الإقناع، بل إنه يرى فيها مرادفا له، وبحثا عنيقين لمعنى ودلالة الحجر، وقيمة السرد والتخييل والكتابة وعلاقتها بالتعبير عن التمزق الإنساني، وتسابق النصوص نحو تشكيل المعنى ولو على اختلاف مرجعياتها الثقافية والدينية والتاريخية.

المهم هو هذا المنحى في الكتابة الروائية العربية، الذي نجده في كتابات شعرية ومسرحية عربية كثيرة، كما نجده في روايات عربية عديدة أرادت إغناء واقعها ومتخيلها باختراق وتحويل نصوص أخرى، كما أرادت أن تمارس اللعب ومكر الكتابة وتوظف النصوص و أن تخترق الوقائع بالتوقعات وتذهب نحو استعادة التاريخ من أجل السخرية منه وتدميره.

كتابة نسائية أم كتابة وعي بالحياة والكون؟

ونود أن نسأل الكتابة، في (حجر على حجر) هل هي كتابة نسائية، ممهورة بطابع المتخيل الأنثوي الذي لا تصله مناطق المتخيل الرجولي، وهل ثمة من لغة، ومواقف، ولحظات للمعاناة، تبدو ملكية خاصة للمرأة، وحيث تستعصي وتتمنع عن تخيل وتخييل الرجل؟

هذه أسئلة، لا تمنع المرأة من حقها في الكتابة والتخييل وارتياد عوالم آفاق ذكورية، بما هي أثنى، كما لاشيء يمنع الكاتب من ارتياد عوالم أنثوية فيشعر بلحظة اختراق البكارة وبلحظة خروج الجنين من بطن أمه وبخصائص أنثوية أخرى وهو يرقى باستعداداته التخييلية للمعايشة، وهو ما يمكن أن تفعله المرأة بالنسبة لعوالم الرجال.

تبدو الذات الكاتبة وكأنها ذاتا لمعاناة ممكنة، محتملة، ذاتا ملغزة، وجمعية، وحيث لا يمكن للكاتب لسيرة الذاتية أن يكتب كتابه إلا مرة واحدة، بينما يكتب الروائي سيرة العين، وسيرة التاريخ، وسيرة الإنسان، بأشكال وموضوعات وتجليات متعددة، يمارس فيها البحث، في معنى الكتابة، وفي معنى الذات والمجتمع والتاريخ والإنسان.

كما الفضاء الروائي هو شبيه بمسرح الأحداث، فكذلك الكاتب يتقمص حالات وأرواح شخصياته، وفي اعتقادي أن ليست ثمة كتابة نسائية وأخرى رجالية، بل إن اسم الكاتب، وعلى غلاف الكتاب، إنما هو مجرد وهم، تبرره علاقة الكتابة كمؤسسة رمزية بالمؤسسات الأخرى كمؤسسة النشر والمؤسسات السياسية والثقافية والاجتماعية.

لذة القراءة.

تتجه قراءة "حجر على حجر" نحو قراءة المتعة التي تبحث في التفاصيل وسحر الفضاءات وطرائق البناء. فالنص ليس حكاية مشوقة على مستوى تطور سردي صاعد ينمي التفاصيل ويدفع بها في اتجاهات النهايات، بل هو نص للتقاطعات الحكائية، أي تقاطع المحكيات، وهو نص لبناء الرموز التي تخلق النسيج بين الحكايات، كما أنه نص للدهشة التي يَدْهَشها القارئ العادي، بل القارئ الناقد، وهو يبحث عن مفاتيح القراءة.

عايشت "حجر على حجر" وأنا الحجر فوق الحجر، واخترقت فضاءات غرناطة والهند والكويت واليمن، وعبر (فصول) روائية، أو (تقاطعات) نصية، أو رحلة رمزية في الحياة عاشتها اليهودية الغرناطية (راشيل) في المنفى وهي تتظافر مع رحلة رمزية أخرى عاشتها (موضي) في النفي في الحياة، ليجمع بينهما السجاد، ولكل واحدة منهما سجادها، ومع ذلك، وعلى اختلاف السجادين، ونقوشهما، فالسجاد في ربط العلاقة بين امرأتين، تفصل بينهما خمسمائة سنة من الزمن ، يشكل رمزا تاريخيا تراثيا حضاريا مشتركا، باهرا بقدرته التعبيرية على السحر والجمال، وعلى تعلق المرأتين بهاتين القيمتين، بما هما قيمتان منذورتان للإنسانية.

علامات النص، وخرائطه المكانية، تجعل منه نصا متعددا، وكأنه يمتح من عوالم (ألف ليلة وليلة)، أو من تقنيات وطرائق توليد المحكيات وجعلها تأخذ بمنطق التناسل أو التجاور أو بمنطق التشظي أحيانا، وهو ما سيُنَظِّرُ له (تودوروف)، في بحثه عن أشكال للحكاية، أو عن قوانين حكائية يتمثلها السرد حتى وهو ينتج من خلالها أعمالا جديدة بمناحيها التخييلية والواقعية.

مع ما يمكن أن نسميه (صنعة الرواية)، فإن احتفاء نص (حجر على حجر) العالم وبالكتابة، إنما هو احتفاء بعوالم وبنصوص متداخلة ، متضامة ومتماسكة بأيدي بعضها، شبقة ومحترقة بشكلها الذي لم يلجأ نحو تقليد أشكال الكتابة، ولا الإعجاب بالأبنية وأنواع اللعب والتشويق ومراوغة النهايات ، بل هو شكل لا شكل له إلا بما هو شكل للكتابة المتحررة من التقليد، المنفتحة على تثقيف النص بنصوص ثقافية أخرى، والمتملكة لفضاءاتها، بما هي واقعية مباشرة، أو تخييلية عجائبية تستمد عجائبيتها من بعد الزمن، أو من بعد الثقافة، أو من بعد نوعية المعيش، وفي كل هذه الحالات، فالكتابة الروائية تأخذ على عاتقها تقريب المسافة بين التجارب الإنسانية، وعلى اختلاف أبعادها الزمنية والتاريخية والاجتماعية والثقافية، وهنا يحضر العالم، أو الكون الروائي، ككونيحفل بالواقعي وبالمتخيل، وبالرمزي والأسطوري، وبالثقافي المحلي وبالثقافي الكوني.

من هنا يتبدى للقراءة أن (حجر فوق حجر) هي رواية تجمع بين البحث في الكتابة الروائية، بما هي بحث في الأشكال، وبين البحث في قضايا الذات والهوية والمجتمع، بما هي موقع وموقف، لكنها في كل ذلك، تمارس عنف الكتابة، وتتلمس جراح الذات وجراح التاريخ.

العالم الروائي والغرابة في رواية "العصعص"

لليلى العثمان

تتسم الأعمال الروائية التي كتبتها الأديبة الكويتية ليلى العثمان بسمات تعبيرية وجمالية، كما أنها تستقي موضوعاتها من خصوصيات المجتمع الكويتي، حيث يشتغل السرد الروائي على بيئة اجتماعية لها خصوصيتها المحلية، ومواضعاتها، ومعيشها اليومي الخاص، الذي تصوره الأديبة بقدرات سردية إبداعية جمالية، وجرأة على اقتحام موضوعة الجسد الأنثوي.

بين متعة النص وهو يقدم نفسه للقراءة، وبين العوالم التي بنتها الأعمال الروائية، يظهر التعارض بين الكتابة كرغبة وبين مستحيلات الرغبة، بين الذات المشبعة بالأفكار والرؤى والهواجس وبين جدران الحصار المجتمعي الصماء العمياء، بين التفكير وبين استحضار اللا مفكر فيه، بين السائد المجتمعي باعتباره قيما ثابتة وبين محاولة العيش في تطلعات لتحرير الذات الأنثوية وحتى الرجولية من تصدعاتها وشروخها في اتجاه تَمَلُّكِ الذات بما لها من توق للحرية والنظر إلى العالم بنظرات جديدة.

الروايات التي كتبتها ليلى العثمان، تذيب موضوعة الجنس في سياق العلاقة الزوجية، كما هو الحال في روايتها "العصعص"، كما تقوم بخرق بعض القيم التي ترتبط بالسري والمسكوت عنه، كخطوط حمراء لا ينبغي للكتابة الروائية بأبعادها التخييلية أن

ترتادها وأن تجعل منها موضوعة من موضوعات الرواية.

في حالة الأديبة الكويتية ليلى العثمان، وقع ذلك الخلط الذي لا يميز بين الشخص والشخصية، فالشخص كائن حي له مسلكياته في الحياة، أما الشخصية الروائية، فهي كائن من ورق، يحمل أنماطا من الوعي، ربما لا تمثل الروائي نفسه. فالروائي مدعو على الدوام لأن يتجرد من شخصه خلال الكتابة، إلا إذا كان بصدد كتابة سيرته الذاتية، ففيها يمكن أن يحدث نوع من التطابق بين الكاتب وبين بطل السيرة، أما في الكتابة الروائية فالروائي مدعو أيضا لأن يطلق للشخصيات حريتها واستقلالها بذواتها عن ذات الكاتب، لتصبح أصواتا معبرة عن نفسها في الفضاء الاجتماعي الذي تعيش فيه. فالروائي يعمل على خلق الشخصيات لتكون أصواتا سردية، تعبر عن مواقفها من العالم، كما أن قارىء الرواية، مدعو إلى أن يعيش خلال الرواية ما يسمى بالكذب الروائي، أي ما يجعل من عالم الرواية عالما تخييليا بالأساس.

نراجع هذه الفوارق، في إطار تعرض الأديبة إلى المحاكمة، فالذين حاكموها غابت عنهم، كما غاب عنهم ما تحفل به الرواية من تعدد الأصوات وتنوع المواقف والأفكار، وهو ما يغني الأدب الروائي بتصوير العوالم وبناء الأشكال.

العصعص، الكتابة والعالم الروائي

تتكون رواية "العصعص" من خمسة فصول متفاوتة الطول هي: ليلة الخوف، عائلة جاسم، عائلة معيوف، سلوم وفطوم، وليلة البحث. من خلال المحكي الذي تقدمه هذه الفصول، يتم تقديم الأحداث عبر توسيع المحكي وتقطيع الأحداث إلى سلاسل من المحكي، بعضها يقع في الحاضر وأخرى تحضر عن طريق الاسترجاع، وترتبط بالماضي، بما يقترب من تقديم سير للشخصيات ومعيشها وتجاربها في الحياة.

تحضر في الرواية العديد من الشخصيات التي تختلف وتتباين في معيشها ونظرتها إلى العالم وأحلامها وأوهامها وتوتراتها العاطفية والانفعالية، وكأن الرواية تسعى إلى تحليل الشخصيات من حيث ما يدور بدواخلها النفسية من انفعالات وما يدور حولها من أحداث.

اشتغلت الكتابة الروائية في "العصعص" على هذا المنحى التحليلي لنفسيات الشخصيات وهواجسها وتقلباتها وأحلامها وأوهامها بشكل قوينعناها الروائي؛ كما اشتغلت على تبويء هذه الشخصيات داخل محيطها الاجتماعي، ومن حيث كونها شخصيات شعبية، حاملة لنمط من أنماط أو أنماط من الوعي الاجتماعي.

السمة المهيمنة على الرواية، هي الطابع الاجتماعي الذي يتجلى من خلال الحياة اليومية لأسرة كويتية فقيرة، هي أسرة "معيوف" وزوجته "سعاد" وأولادهما الثلاثة: "جسوم" و"سلوم" (تصغير لجاسم وسالم)، وأختهما "وضحة". كما تحضر في الرواية شخصيات أخرى من قبيل والد "معيوف" وأصدقائه في محل النجارة والجيران وسكان الحي الشعبي، مما يشكل فضاء اجتماعيا له خصوصيته المتجذرة في الحياة الكويتية، وخاصة في مظهرها الشعبي الذي يحفل بتفاصيل المعيش اليومي، وصراع الخير والشر (الخير: ممثلا في"معيوف" وزوجته "سعاد" المتخلقين بالأخلاق الحسنة؛ والشر: ممثلا في "فرزانة" الساحرة، الخبيثة اللسان، وابنتها "فطوم".

مع أن ما يشكل بؤرة أساسا في مسارات السرد في الرواية، هو الأفعال الشاذة، الغريبة، التي يقوم بها الولد "سلوم"، والتي تتجلى في ولعه بقص ذيول الحيوات، من قطط وكلاب ودواب، وحيث تحضر رغبة "سلوم" المتحكمة في شخصيته من أول فصل في الرواية إلى آخر فصل منها. لذلك، يحضر "العصعص" (الذيل)، باعتباره عنصرا مهيمنا، في العنوان الذي اختارته الأديبة لروايتها.

بنية الوصف في الرواية

ينهض الوصف في الرواية بوظيفته الجمالية، وحيث يقوم السارد بهذه الوظيفة، وهو وصف داخلي يصف الأوضاع والتقلبات النفسية والرغاب، والمخاوف وما يعتري نفسيات الشخصيات الروائية من أوضاع نفسية، ووصف خارجي يعمد فيه السارد إلى وصف الشخصيات في الغالب. ويحضر الوصف الداخلي للأوضاع النفسية للشخصيات، وخاصة "سعاد" زوجة "معيوف" في الكثير من المواقف التي تصور أوضاع

فرحها وحزنها وغضبها ومخاوفها، ورغابها وتوق جسدها إلى جسد زوجها. إلا أن السارد يقدم وصفا دقيقا لكل من الأولاد الثلاثة:

١ – "سلوم. ست سنوات. وجهه الصغير النحيل يميل إلى البياض. عيناه مستديرتان واسعتان ذات رموش كثيفة ملتوية. أبوه يؤكد: مثل عيون أمي شمه الله يرحمها. شفتاه المكورتان تحبهما أمه. تقول عنهما: مثل تمرتين معجونتين بالدبس. أنفه دقيق منتصب كأنف أبيه. أما أذناه الكبيرتان البارزتان إلى الأمام كأذني قرد فقد احتاروا ممن ورثها، هل من جدود الأم أم جدود الأب. لم تقلق أذناه الغريبتان أمه بقدر ما أقلقها نحول جسده. يأكل كثيرا ولا يمتلئ عوده" (الرواية، ص ١٦٨).

٢ – جسوم. في الحادية عشر. ورث لون بشرة أبيه السمراء وعينيه الضيقتين ورهافة الشفتين. أما أنفه فقد جاء مفروشا بعض الشيء كأنف عمته. جسده ممتلئ ويبدو مربوع القامة" (الرواية، ص ١٦٩).

٣ – وضحة. تسع سنوات. تمنى أبوها أن ترث جمال أمها، وتحققت الأمنية. ورثت بياضها الشفاف، شعرها الأسود الناعم، عينيها الواسعتين البارقتين، والأنف المستدير بفتحتين ضيقتين" (الرواية، ص ١٦٩).

يأتي وصف الأولاد الثلاثة في النماذج السابقة في الفصل الثالث من الرواية، المعنون ب "عائلة معيوف"، وبعد أن يكون القارئ قد تعرف عليهم وتابع أفعالهم وأقوالهم ومشاركتهم في حياة الأسرة وحياة الحي الشعبي، وخاصة في الفصل الأول من الرواية، وهو وضع يتعلق بطبيعة البناء الروائي، الذي يتشكل من تقاطعات السرد ونقلاته وامتداداته.

عالم الرواية

من خلال تشعبات المحكي تسعى الرواية إلى توسيع عالمها من خلال النقلات الحكائية التي تنتقل من الحياة الخاصة ل"معيوف" وزوجته "سعاد" وأبنائه الثلاثة داخل البيت إلى نسج بعض العلاقات مع الجيران والجارات وسكان الحي، مما يوفر للرواية

قاعدة اجتماعية تحيل على بعض القيم السائدة في المجتمع الكويتي، كالاعتقاد بالسحر والجن وغيرهما من المعتقدات الشعبية، كما نراه في الفصل الأول من الرواية. إلا أن الفصل الثاني (عائلة جاسم) يحقق نقلة نوعية إلى الوراء، وحيث نلتقي مع الحياة الشخصية ل"جاسم" والد "معيوف" وزوجتيه: الأولى "عائشة" العاقر، التي ركبها الشيطان عندما تزوج زوجها من "شمة"، وما لجأت إليه من حيل خبيثة لإفساد العلاقة بين زوجها وضرتها، إلى أن ماتت محروقة في لحظة فجائعية. أما الفصل الثالث، فيسرده "معيوف" بضمير المتكلم، ليقدم لحظات من سيرة حياته، من الطفولة إلى مرحلة القوة والشباب، وموت والده، وعمله كمدرس للرياضة البدنية في نفس الثانوية التي درس بها، وزواجه هو وأخته "نورة" في ليلة واحدة، إلى غير ذلك من المتتاليات السردية، متوقفا، بكثير من الإسهاب، عند تجربة الاغتصاب التي تعرض لها من قبل "قمرية"، التي جاءت إلى محل النجارة الذي يملكه والده ويساعده فيه خلال الفراغ من أوقات الدراسة، وقد جاءت تريد صنع خزانة فأخذت معها الولد "معيوف"، إلى بيتها، لأخذ المقاس، وهناك اغتصبته. وهو يقول: "تلك كانت تجربتي الأولى. كان عمري حينها سبع عشرة سنة. لم تحتمل روحي وطأتها. قضيت شهورا عليلا، كارها للدنيا. تسببت بالألم لأمي وأبي (...). كرهت صنف النساء ما عدا أمي وأختي. (...) قررت ألا أخون أبي، ولا جسدي" (الرواية، ص ١٤٩). أما الفصل الرابع، المعنون ب"سلوم وفطوم"، فهو يشكل نوعا من العودة إلى الحكاية الأم في الرواية، وهي حكاية الشغب الذي يقوم به "سلوم" وانتقامه من "فرزانه" واختفاؤه عن الأنظار. أما الفصل الخامس والأخير المعنون ب"ليلة البحث"، فهو يصورالمأساوية التي وجد عليها "سلوم" وهو مكتوف في أحد البيوت.

ينهض البناء الروائي على بؤرة أساس هي "حالة" "سلوم" المولع بقص ذيول الحيوانات والدواب، ليتسع إلى تفاصيل أخرى تشمل أوضاع الحياة المجتمعية في حي شعبي كويتي، وإلى سيرة "جاسم" والد و"معيوف"، وسيرة "معيوف" نفسه، المشبعتين بالتفاصيل، من الطفولة إلى ما صارت إليه حياتهما.

رمزية قص الذيول

تقدم الرواية تفاصيل ولع الولد "سلوم" بقص ذيول القطط والكلاب والبهائم، وما يثيره ذلك من سخط سكان الحي وغضب والديه، حيث لا ينفع فيه عقاب، وحتى مع حبسه في البيت فهو يعلن رغبته في الخروج لتحقيق هدفه. يحتار الأبوان في أمر هذا التصرف الشاذ الذي يقدم عليه ولدهما. وعندما تستفسره أمه عن دوافع قطعه لذيول الحيوانات، يرد عليها: "لا أحبها"، ويعلن إصراره على أن يقطع ذيول كل الحيوانات والبهائم التي تطالها يده. يحتار الوالدان في هذه الرغبة الجامحة التي تتحكم في "سلوم"، والتي لا يجدان لها تفسيرا معقولا. يبدآن في التذكر واسترجاع بعض التفاصيل. يستحضران اللحظة التي تضيء "عقدة" "سلوم"، فقد كان والده عاريا، عندما فاجأه "سلوم"، وقد رأى في ذلك الشيء الذي ينتصب في وسطه "عصعصا" (ذيلا)، ومنذ تلك اللحظة، أخذ يردد أن لوالده "عصعصا"، وهي اللحظة التي تشكلت فيها كراهيته ل"العصاعص"، فأخذ يقطع ذيول الحيوانات، من قطط وكلاب، ويرغب في قطع ذيول الحمير والدواب وكل ما له ذيل.

تتكشف للقارئ "عقدة" "سلوم"، الذي لم ينفع حبسه ولا توبيخ والديه له على فعله المشين الذي جعل الجيران يشتكون منه ويهددونه أمام أنظار والديه.

بهذا المعنى، تقوم الرواية على تشخيص الحالة النفسية التي يعاني منها "سلوم"، وما يدور حول تصرفه الغريب من مشاجرات مع الجيران، وتفسير ل"حالته" بأنها بدافع من جن يسكنه، تماشيا مع معتقدات الوسط الشعبي الذي تعيش فيه الأسرة.

إن الرواية لا تقوم بتحليل نفسي للشخصية المصابة ب"عقدة" قطع عصاعص الحيوانات، ولا تستغور نفسيتها وتقلباتها ودوافعها اللاواعية، لكنها تشخص السلوك الغريب الذي يقوم به "سلوم"، وردود الفعل التي يقوم بها كل من والديه وأخويه والجيران، وهي ردود فعل تتراوح بين الحيرة والدهشة والإشفاق والتعنيف والتهديد بالانتقام والاقتصاص منه.

لغة الرواية ومعجم اللهجة الكويتية.

يتمازج في لغة الرواية مستويان من اللغة، هما العربي واللهجة الكويتية، سواء في سياق لغة المحكي أو في لغة الحوار، أو حتى فيما يتعلق بلغة الوصف. في بعض مستويات لغة الكتابة، تتميز لغة الرواية، باشتغالها على تعبير وسطي بين العربية الفصحى واللهجة الكويتية، من خلال تقديم المحكي الروائي على ألسنة الشخصيات الشعبية أو على لسان السارد، مما يؤدي بالملفوظات اللغوية إلى تملك التعابير، والعبارات المسكوكة، والأمثال الشعبية، ومفردات دارجة كويتية هي التي ساعدت الكاتبة القارئ العربي على إدراك معانيها من خلال هوامش تنقلها من الدارجة الكويتية إلى العربية الفصحى. بتأمل هذه الهوامش، وتصنيف موادها، نجد أنفسنا أمام معجم لغوي، متعدد، إذ يبدو شاملا لأنواع اللباس والطعام والأشياء ومعاني الألفاظ، وكل ما يحيل على مظاهر الحياة الكويتية في الأوساط الشعبية.

إن هذا المعجم الذي يتشكل في الهوامش، يرافق القراءة من أول صفحة في الرواية إلى آخر صفحة منها، مما يُثَقِّفُ النص الروائي بالثقافة المحلية، ويُشْبِعُهُ بلغة لم يتعود عليها القارئ العربي. وإذا كنت أية صفحة من صفحات الرواية لا تخلو من هذا المعجم اللغوي الذي يثوي في الهوامش، فإننا نمثل لذلك ببعض الأمثلة، علما بإمكان تصنيف المواد اللغوية لهذا المعجم، إلى كل ما يحيل على الحياة اليومية، من لباس وطعام وأسماء أشياء وأوصاف حيوانات ومعاني الأسماء والأفعال، وأمثال وعبارات مسكوكة: "الطوفة": الحائط. "فينتو": نوع من الشراب يشبه عصير التوت. "حمار محكرة": نوع من أنواع الحمير الرديئة. "يزعبها": يرفعها من البئر. "شرش القلب": عروقه الدقيقة. "لقمة": عجوز بحجم لقمة الكف. "تعوره": تؤلمه. "رفجانه": رفاقه. "ينحاش": يهرب. "سلطة": شيطان متسلط. "تون": تئن. "أتهاوش": أتشاجر. "الماصول": المزمار. "الطناطل": جمع طنطل، شبح يخيفون به الأطفال.

لسنا ندري إن كانت الهوامش التي تشرح معاني الألفاظ تساهم في إضاءة الوضع القرائي للقارئ أم أنها تعرقله، فبدونها لا يمكن للقارئ العربي خارج الكويت أن

يستوعب معاني تلك الألفاظ، ومعها فإن تعطيلا لنشاط القراءة، يَشُلُّ متابعتها لتدفقات السرد والحوار ولمعاني الأوصاف والموصوفات.

إنها مغامرة أدبية لجأت إليها الأديبة الكويتية ليلى العثمان، ونحن ننظر إليها في إطار مغامرة الشكل الروائي، الذي يقوم على إشباع لغة الرواية، التي لا تنفصل عن الفكر، بكل أنواع التعابير المحلية، التي تمثل القوام اللساني لشخصيات روائية شعبية تتوغل في تملك لغتها الخاصة، وإنتاجيتها الخاصة لهذه اللغة، بما هي استجابة لحاجة تعبيرية تواصلية وجمالية. ربما لهذا السبب، أطلقت الروائية عنان التعبير اللغوي باللهجة الكويتية لشخصياتها وهي تعبر من داخل محيطها اللغوي، وربما لسبب آخر، لجأت الروائية إلى إتخام لغة السرد الروائي بلغة وسطية، تقوم بين العربية الفصحى وبين اللهجة المحلية.

الكتابة بالجسد

يحضر في الرواية جسد "سعاد" المثقل بالرغاب الأنثوية، وهي رغاب تحضر في كل الأحوال، تجاه رجل هو زوجها "معيوف". يعني ذلك أن الرواية لا تستبيح "المحرم"، إلا من خلال استحضار شخصية نسائية ولوع بالرجال هي "قمرية"، التي اغتصبت "معيوف" أيام كان يساعد والده في "المنجرة" فذهب معها إلى بيتها لكي يأخذ بعض المقاسات، وهناك اغتصبته. تحاط شخصية "قمرية" بنقد أخلاقي لاذع من قبل سكان الحي، كما تحاط شخصية "فرزانة"، وابنتها "فطوم" بنفس النقد، وبالحذر من معاشرتهما في الحي.

ما عدا هاتين الشخصيتين النسائيتين، فبطلة الرواية "سعاد"، زوجة "معيوف"، التي يشتعل جسدها بالشهوة كما يشتعل جسده، والرواية تصف تلك اللحظات الشهوانية من خلال لحظات الشبق التي يعرفها جسد الرجل وجسد المرأة، بكل الوهج واشتعال الرغاب التي لا تطفئ نارها المعاودات واللقاءات المتكررة، ففي كل معاودة يشتعل الجسد من جديد، أو قبل كل معاودة يكون اشتعال الجسد هو الرغبة الجريحة التي لا

تتداوى باللقاء إلا من أجل أن يستسعر سعيرها من جديد.

من خلال المقاطع السردية العديدة التي تنتشر على جسد الرواية، ومن خلال المواقف واللحظات التي تجمع بين "معيوف" وزوجته "سعاد"، تسعى الرواية إلى تشخيص الكثير من أوضاع الجسد الأنثوي الجريح، وهو يَلِغُ من دمه ومن دم الرجل "الزوج"، في طقوس بقدر ما هي احتفالية بالجسد، فإنها تصور توقه للجسد الآخر، وعذابه وهو لا يروي ما به من ظمأ ولا يطفئ ما يشتعل فيه من نار. كما تشخص الكثير من أوضاع الجسد الذكوري الجريح، وهو مثخن بجراح الرغبة أو بجراح الاغتصاب، كما لبطل الرواية "معيوف" مع "قمرية" التي اغتصبته.

على مستوى القراءة التي تسلط الضوء على خصوبة هذه العلاقة المشتعلة بين جسد الرجل وجسد المرأة، لا نجد صعوبة في استقراء اللحظات والمواقف التي تتميز بالرغبة وعدم إشباع الرغبة وبالتوق الذي يتبادله الجسد الذكوري مع الجسد الأنثوي. وكما سبقت الإشارة، فهذه اللحظات والمواقف تنتشر على كل جسد الرواية، وعبر صفحاتها: ٨، ١١، ٢٥، ٢٩، ٣٣، ٨٧، ١٢٩، ١٤٣ الخ.... نمثل لذلك ببعض النماذج:

١- "حين احتواها بذراعيه، لم تنسل ولم تقاوم. كانت بحاجة أن تفر إليهما بعد أيام الصبر والحرمان وأن تلوذ إلى صدره ليهدئ رياحها. يخرس رعودها. ويبللها بعد الجفاف. ليلتها هو الذي توسلها. (...) أغدق عليها كل ما اختزنه من أشواقه التي تمرد عليها. ومن الحب الذي ضاعفته لحظة انهيارها. ولم يغفل أن يعاتبها بعد أن استكانت روحها وذاقت من اللذات أشهاها" (الرواية ص ١١، ١٢).

٢- "ارتمت على صدره. شعر في اللحظة أن عصفورته تفرفر تلتجئ إليه ليمنحها روحا جديدة. احتواها بحنان. نشر قبلات سريعة على الوجه المبلول بالدموع. ذاق ملحها. اشتم وجعها. أحس اصطفاق الوهم في تلافيف رأسها يدق أسافينه. شحن صوته بنبرة ودود." (الرواية، ص ٢٥).

٣- "تحركت لتسوي وضعها. التقت نظرتها بعينيه. نظرة ناعسة لامعة دفعت بالرغبة أن تتحرش به ثانية. لم يردعها. (...) طوى إصبعين اصطاد بينهما جزء من لحم فخذها. قرصه باشتهاء مطلقا آهة هامسة. حركت وجهها بلطف تطرد كفه وهمستها لا تشي برفض كامل..." (الرواية، ص ٢٩).

٤ - "عاجلها من الخلف بضمة قوية دافعا بها إلى الفراش.بعثرها عليه وهي ذائبة من النشوة، مفرزة عطر جسدها الذي زاده اهتياجا. أخلعها ثيابها وباشر لعبته صاهرا جسدها بحرارته، مشيعا إليها حمم الكلمات المثيرة (...) والتأوهات واعتدادات أسنانه القاصدة إشعالها محاذرة إيلامها". (الرواية، ص ٣٣).

تظهر في هذه المقاطع من الرواية لحظات من اللعب الجسدي التي تقوم على الحركة والكلام والصوت والإشارة، وكأن وضع الجسد الأنثوي مع جسده الآخر يقتضي مثل تلك المشاهد التي يحضر فيها الحنين، والإحساس المرهف، والعنف الخفيف المترفق، والملاعبة والمداعبة، في مشهد سحري من مشاهد محاولة الجسد لأن يتحرر وهو يلتقي مع جسد الآخر في لقاء مشوب بالرغبة، لا تمنعه الموانع ولا تقف ضده الحواجز. إن هذا النموذج من العلاقة بين المرأة والرجل (بين الزوجة وزوجها) هو ما يؤكد على أهمية حضور الجسد في العلاقة الزوجية، لا من حيث إشباع الرغبات وحسب، ولكن من حيث هو طاقة حيوية متجددة يذوب فيها اللقاء الجسدي مع اللقاء العاطفي، وهو ما يهدم مقولة سيغموند فرويد: "ما اجتمع رجل وامرأة في الفراش إلا وكانا أربعة"، مشيرا إلى الإسقاطات التخييلية التي تصاحب ذلك اللقاء.

إذا كانت الرواية تلح على هذا "التجاسد" في العلاقة بين الرجل والمرأة (الزوج والزوجة)، فإنها تجعل كل الأزواج في هذا العالم، يطمحون إلى علاقة زوجية / جسدانية كالتي تمثلها علاقة "معيوف" بزوجته، من حيث إنها علاقة متوازنة، يتوازن فيها الإشباع الغريزي مع الإشباع العاطفي، وهو ما يؤدي إلى توازنات أخرى داخل الأسرة وفي المحيط المجتمعي.

ثمة لحظات أخرى لحضور الجسد الأنثوي في علاقته بالجسد الذكوري، من قبيل ما حدث بين "جاسم عبد الرحمن سالم" (والد معيوف) وزوجته الثانية "شمة" التي أنجبت له ولده "معيوف"، الصبية الغريرة التي لا تعرف شيئا عن فنون العلاقة الجسدية بين الرجل والمرأة. وفي المقطع التالي ما يقدم صورة ذكورية لما يجب أن تكون عليه المرأة في الفراش مع زوجها، وحيث يقول لها: "المرأة في الفراش لا يجب أن تستحيي. اخلعي كل ثيابك. تحركي. اشهقي، تَلَوَّيْ. اشخري. اصرخي. اضطربت. غضبت. قالت له: (أمي علمتني أن أكون خجولة، وإلا صرت مثل عاهرة). صرخ: (أنا أريدك كالعاهرة. اشمأزت: (أنا جئت من بيت ناس أوادم. ما جئت من "رميلة"(الرميلة: منطقة مفتوحة للدعارة)" (الرواية، ص ٨٧). وفي هذا المقطع ما يوضع طبيعة جسد المرأة المكبل بقيود الأخلاق السائدة. ف"شمة" تعتقد أن المرأة عندما تبذل مباذل جسدها لزوجها تصبح عاهرة، بينما "جاسم" زوجها يدعوها بكل أفعال الأمر السالفة إلى تحرير جسدها حتى وإن أصبحت "ك" العاهرة.

أما تفاصيل الاغتصاب الذي تعرض له "معيوف" من قبل "قمرية"، فيمكن اختزالها إلى اللحظة الحاسمة: "باغتته. شدت دشداشته. حاولت أن تخلعها عنه. فزع. قاوم. لكنها انتصرت عليه. قذفت بها. ثم ـ الفانيلة ـ نزعتها بشراسة. با صدره العفيف أمامها. حلمتان داكنتان وسط الهالتين المستديرتين تتوزع عليهما بضع شعيرات هرشت صدره. عابثت الحلمتين. انتعشتا. برزتا مغريتين. اندفعت إلى الأولى. الثانية. تناوبت عليهما بشبق مجنون. تعض. تمط. تمص، وتشم. حدقت بعينيه:

ـ هكذا، افعل بصدري. الخ...".

إنه صراع الجسد مع جسده الآخر. وفي هذا المستوى من أحداث الرواية وتفاصيلها التي تحيل القارئ على أوضاع الجسد الأنثوي الجريح في علاقته بالجسد الذكوري، لا تحضر الحشمة، والخجل، باعتبارهما تعبيرا عن المسكوت عنه، بل إن التصريح بتلك الأوضاع، لا يخدش حياء القارئ الحيي، ولا يثير غرائزه وشهواته، بل إن الرواية وهي تقتحم هذا الوضع، إنما تلجأ إلى نوع من التعبير عن علاقة تخييلية،

افتراضية، تقع في المتخيل الروائي، ويمكن أن تقع في الواقع.

تتميز رواية "العصعص" للأديبة الكويتية ليلى العثمان باشتغالها على فضاء اجتماعي له خصوصيته المحلية، وعالمه الخاص، كما تتميز بتشكيلها لطرائق الكتابة الروائية التي تتناسب مع تشخيص التفاصيل اليومية المشبعة بالحياة اليومية، والمفعمة بروح المجتمع الكويتي التقليدي.

المكان وموحياته في "منتهى"

لهالة البدري

هناك من النقاد من يقول إن سمات الأدب النسائي تتكون من سمات المرأة نفسها، باعتبارها تملك نظرة أنثوية للعالم، تختلف عن نظرة الرجل للعالم، بل إن من نقاد الأدب من رجع إلى التكون البيولوجي للمرأة، باعتبارها تعاني من الدورة الشهرية والحمل والولادة مما لا يعاني منه الرجل، وأنها لا تعرف عوالم الليل كما يعرفها الرجل، وكلها ذرائع تشكل في رأي أولائك النقاد مدخلا طبيعيا للحديث عن خصوصية ما يسمونه ب"الأدب النسائي"، وهي تسمية تفترض أن يوجد لها مقابل هو "الأدب الرجالي".

غير أن رواية "منتهى" للأديبة المصرية هالة البدري تزعزع مثل هذا التصور عن وجود "أدب نسائي"، إلا من حيث كون كاتبة هذا الأدب امرأة، وعندما تكون هذه المرأة الكاتبة مجربة للحياة، خبيرة بنفسيات الشخصيات الذكورية والأنثوية، متملكة لرؤية مجتمعية واسعة تمكنها من أن تشخص العالم الروائي بما يحيل على تعدد الرؤى والمواقف والأفكار والمعتقدات، فإن الفوارق بين ما يكتبه الرجل وما تكتبه المرأة تمحي تقريبا، أو لنقل، تتضاءل حتى إن القاريء ينسى أن مؤلف الرواية رجل أو امرأة، وهو ما تحيل عليه رواية "منتهى" بامتياز، مديرة ظهرها لتلك الروايات التي جاءت بأصوات أنثوية تحمل جراح أجسادها ومتاهات علاقاتها مع الرجال لتصوغها في سرد روائي أو قصصي، كما

حدث مع "أنا أحيا" لليلى البعلبكي وكتابات ليلى عسيران وخناثة بنونة وعروسية النالوتي وغيرهن ممن كتبن سير أجسادهن في سرود روائية. وإدارة الظهر تلك، تعني أن مثل ذلك السرد الروائي الذي جاء بأصوات بطلات نساء لم يعمر طويلا في مشهدنا الأدبي العربي، بل إنه ظل يشكل ظاهرة أدبية، والظواهر من شأنها عادة، أن تحضر في مرحلة وتغيب فيما يأتي بعدها من مراحل. إننا لا نقدح في حق المرأة في الكتابة والتعبير عن الخلجات والأحاسيس والرؤى والمواقف، بل إننا نجد ثمة نوع من المبالغة في تخصيص النساء بما يسمى ب"الكتابة النسائية"، خاصة في مجالات الإبداع، الشعر والقصة القصيرة والرواية، أما في مجال النقد، فناقدات من مثل خالدة سعيد، يمنى العيد، وأخريات، لا يدرجن أنفسهن ضمن "النقد النسائي"، بل إن ممارساتهن النقدية، تخلو من أي شعور نسائي، لأن موضوعية التحليل والممارسة تفرضان علين ذلك.

بمعنى أو بآخر، فإن المرأة عندما تكتب الرواية، فهي تتملك سلطة الحكاية، وتملكها لهذه السلطة يعني أنها تتملك العوالم، أو العوالم التي هي موضوع الحكي، بما تتكون منه تلك العوالم، وتحيل عليه من أبعاد واقعية وتاريخية وأسطورية، وكل الأبعاد الأخرى التي تحيل على تخييل العالم روائي.

تتجسد في "منتهى" الكثير من هذه الملامح الروائية، كما تحضر في فضائها الأحداث والشخصيات الذكورية والأنثوية وهي تعيش في فضاء العائلة، بما يحيل على رواية العائلة الأوربية، التي شكلت نسيج سردها من تقاطعات أفراد العائلية ومشاربهم في الحياة وتوجهاتهم وتباين ما يحملونه من وعي تجاه العالم، رغم أنهم ينتمون إلى عائلة واحدة، وهو نموذج واقعي كثيرا ما يحضر في الرواية، إلا أنه يحضر بسمات مختلفة، وبطرائق مختلفة في الكتابة، وبما يمنح الكتابة الروائية أبعادها الجمالية والدلالية.

في "منتهى" يحضر عالم روائي يحفل بالحياة في الريف المصري وتفاصيلها، وما يجعل القارىء أمام معيش يومي للشخصيات، وهي تستعيد علاقتها بالطفولة والعائلة.

أما الأزمنة فهي ذات أبعاد تزمينية لفضاء الرواية، بعضها يرتبط بالمعيش اليومي

للشخصيات، وبعضها الآخر يؤشر على زمن نهاية الأربعينات من القرن الماضي، أي ما يمكن أن يسمى بالزمن الخاص والزمن العام، أو زمن الأحداث التخييلية والزمن المادي الذي تحيل عليه مجموعة من الإحالات التعيينية لماديته وتاريخيته. وهنا يتداخل التخييلي من محاولة الرواية لتبويئه في الزمن المشترك بين الكتابة والقراءة، بين التوقعات والوقائع، بين الأحداث التي تقع في "منتهى" كأحداث روائية تخييلية وبين الأحداث التاريخية التي نعرفها جميعا. هذا اللعب بين زمنين:

ـ زمن روائي تخييلي هو الزمن الروائي.

ـ وزمن مادي تاريخي، هو الذي تحيل عليه الأحداث.

وكلا الزمنين يتصاهران في بؤرة السرد، وفي البناء الروائي، وفي الجمالية الدلاليةللرواية.

سرد السارد، وأفعال الشخصيات، والدلالة الاجتماعية والتاريخية للأحداث، كلها تقدم للقراءة موادا غنية بالتفاصيل المبنية بكثير من الانسجام وحسن السبك والتواتر والإيهام الواقعي، ومع مع المعيش اليومي للشخصيات، تحضر الحرب العالمية الثانية، ونكبة فلسطين، بما يجعل للنص الروائي ذاكرة تحيل على أحداث تاريخية، مشبعة بالأسى، كما تحيل على تفاصيل أخرى من الذاكرة، مفعمة بالحنين.

تتكون الرواية من ثلاثة فصول، وسبعة عشر مقطعا سرديا، اختارت الكاتبة تواترها على مستوى الأرقام فصلا بعد آخر، بالرغم من التقاطعات الحكائية، والاستطرادات، والتذكرات، فهو تقطيع حكائي لا ينتمي إلى تشطية الحكاية الأم، حكاية العمدة الحاج عبد القادر مع "منتهى" ومع السلطة السياسية ومع أبنائه الثلاثة الذين يحضر من بينهم بشكل مفارق، "طه" الحاضر في الرواية بقوة أكبر.

شخصيات الرواية لا تظهر فيها "البطل الروائي" الكلاسيكي، بل إن العديد من شخصياتها على دورها الثانوي تؤسس للحظات جارحة، قوية الدلالة والمعنى، مسكونة برموز الحياة والموت بين إجهاض جنين من حمل حرام وبين توق لحمل من زواج حلال على سبيل المثال، ومثل هذه الثنائية، كثيرا ما تحفل بها لرواية وهي تؤسس لفلسفة

الامتلاك والفقدان، والرؤية للحياة والموت، وصراع الفلاحين مع السلطة، والأعراس والمآتم. هي ثنائيات ضدية تضفي على الرواية طابع امتلاك العالم الروائي للمتناقضات، وهي أيضا، تسمح لتأويلات جمالية ودلالية لعالم مثولي، ولكنه ممكن في الزمان والمكان، وبرمزيته يمكن أن يكون حاضرا في هذا المكان أو ذاك، في هاته الجغرافية أو تلك، وهو ما يضفي على الرواية طابع المحلية والكونية معا.

نتائج

تابعنا في هذا الفصل روايات عربية لها تعددها الجغرافي من حيث انتماء كتابها إلى عدة بلدان عربية، وما كان يشغلنا في قراءة أعمال هؤلاء، هو محاولة الكشف عن تنويعاتها الشكلية والخطابية، فمن رواية للكاتب السعودي عبد الرحمن منيف إلى رواية للكاتب الجزائري الطاهر وطار إلى رواية أخرى للكاتب السوداني الطيب صالح، وإلى أعمال الأديب التونسي محمود المسعدي، وإلى عملين روائيين للأديبتين الكويتيتين فوزية سالم الشويش وليلى العثمان؛ تبدو ملامح التشكيل الروائي على درجة كبيرة من التنويع، سواء على مستوى الأحداث والشخصيات والفضاءات أو على مستوى اللغة والتخييل وبناء الأشكال، مما يجعلنا نخلص إلى أن كل رواية من الروايات المحللة، إلا ولها سمتها الأدبية الخاصة وطابعها الخاص، وطريقتها المتفردة في صوغ العالم الروائي، لكن هذه الروايات جميعا، تلتقي سمة كبرى هي التي تتعلق بتنويعات الشكل والخطاب.

خاتمة

تناولت بحوث هذا الكتاب جملة من المقاربات النقدية لأعمال روائية عربية، تمظهرت بالعديد من السمات التي جعلت منها روايات عربية جديدة، أشرت على تحولات في الشكل والخطاب، وفي طرائق السرد الروائي، معتمدة على مبدأ التنويع في مستويات الكتابة واللغة والتخييل، وتنوع طبقات النص الروائي ولغاته وخطاباته. وذلك ما أدى بالمنجز الروائي إلى وعي أدبي جديد، تشارك فيه الروائيون العرب، من أجل منح الكتابة الروائية العربية نفسا جديدا ورؤية جديدة للكتابة وللعالم، اشتركت في تحرير الكتابة الروائية من نمطية الشكل الروائي ومن استنساخ الواقع في قوالب تعبيرية جاهزة، واتجهت نحو خلخلة النمط الروائي التقليدي الذي يعتمد على خطية السرد وسلطة الشخصية الروائية ووحدة الزمان والمكان.

ولقد قامت بحوث هذا الكتاب بقراءة وتحليل السمات الجمالية والتعبيرية لتسع وعشرين رواية عربية، ينتمي كتابها إلى عدة بلدان عربية، بما يعنى أنها كانت لها الريادة في الاتجاه نحو كتابة رواية عربية جديدة، فتحت الأبواب أمام التجريب الروائي وارتياد ممكنات خلق أشكال روائية عربية جديدة، فالروايات المحللة في هذا الكتاب، كما تحفل بجمالياتها التعبيرية، فهي تحفل بشهادتها على الواقع السياسي والاجتماعي، وما يمكن أن يمنحه متخيلها الروائي من عوالم خصبة ومن لذة للقراءة.

لقد سعى الفصل الأول إلى تحليل ودراسة العنصر المهيمن في ثلاث روايات عربية، فدرس مكون السرد في رواية "الوجوه البيضاء" لإلياس خوري، ومكون الفضاء في رواية "الزمن الموحش" لحيدر حيدر، والتناص في رواية "عودة الطائر إلى البحر" لحليم بركات، على اعتبار أن هذه المكونات، أو البنى الحكائية، تشكل حضورا خاصا في هذه الرويات، وسمة روائية مميزة.

كما درس الفصل الثاني من الكتاب مسألة التجنيس وانفتاح النص الروائي من خلال روايتين لصنع الله إبراهيم، هما "نجمة أغسطس" و"بيروت .. بيروت" اللتين قامتا بخرق قواعد الكتابة الروائية التقليدية، وبذلك بتوظيف الرؤية الجمالية للفنان الإيطالي ميكل أنجلو في الرواية الأولى، وباستحضار نص السيناريو في الرواية الثانية، وهو ما يقوم بخلخلة الأوضاع السردية المعروفة في الرواية التقليدية. ودرس الفصل ما يمثله توظيف التاريخ واستيحاؤه بالنسبة لعالم الرواية المتخيل، وكيف يقوم هذا التوظيف بكتابة روائية لا تكتب التاريخ، وإنما توظفه وتستوحي منه ما يثوي في شخصياته ومواقفها من أبعاد رمزية تدل على الحاضر. وتعرض الفصل لجمالية الوصف في رواية"رامة والتنين" لإدوار الخراط، باعتباره عنصرا مهيمنا، وسمة مميزة في الرواية، باعماده على وصف الأشكال والألوات والحركات، وكل ما هو مرئي في عالم شخصيات الرواية. كما درس الفصل أسطرة العالم الروائي في "فقهاء الظلام" لسليم بركات، حيث تلجأ الرواية إلى عالم العجيب والغريب، من أجل تخييل أحداث روائية إن كانت تتسم بالواقعية فهي تخرق الواقع وتتجاوزه إلى أبعاد عجائبية تغري بالقراءة والتأمل. وانتهى هذا الفصل إلى الوقوف عند رواية "عالم بلا خرائط"، التي تحضر فيها الكتابة داخل الكتابة، بمعنى أن الرواية تستحضر من خلال السارد المؤلف ما يسمى بتفكير الكتابة الروائية في نفسها، حيث تقدم مفهومها للكتابة وتعارضه مع مفاهيم أخرى يحملها بعض النقاد والقراء، ومن ذلك ما تتهم به الرواية من غموض، ومن ابتعاد عن الواقع، حيث اعتبر بعض النقاد أن عمورية لا توجد في أي مكان على الأرض، وهي نظرة محافظة تبحث عن المرجع الواقعي للكتابة فيما هو معروف ومتداول، بينما عمورية، هي مدينة توجد في الكتابة. في جماع ما تناوله هذا الفصل، يمكن أن نؤكد على تحرير الكتابة الروائية من سكونيتها وهي تستنسخ الواقع، واشتغالها على اختراق ما يمكن أن يسمى بخلوص ونقاء الجنس الروائي.

واشتغل الفصل الثالث على دراسة وتحليل سبع رواية لكل واحدة منها سمتها الروائية الخاصة، فتم التعرض للكتابة بالجسد في رواية عبد الرحمن منيف "شرق

المتوسط"، وهي زاوية قرائية حفلت معنى الجسد وعلاقته بالقوة والضعف، وانتصاره على نفسه أمام التعذيب الذي تعرض له رجب، بطل الرواية. أما في "عرس بغل" للطاهر وطار، فقد توقف التحليل عند المرجعيات التي تكون السند الثقافي لبطل الرواية: الحاج كيان، فهو موجه من قبل أفكار المفكر الإسلامي حسن البنا، ويسعى إلى تشخيص هذه الأفكار في الحياة اليومية، فقد ظل يتسلءل عمن يكون، أهو المتنبي أم حمدان قرمط أم زكريا الدنداني أو أحد خلفاء بني العباس، وفي هذا التساءل ما يجعل من الشخصية الروائية قناعا لأشخاص تاريخيين معروفين. كما تناول الفصل رواية موسم الهجرة إلى الشمال" من حيث هي محكي ذاتي يصور مواجهة بطل الرواية، الذي عاش في إنجلترا، صدمة الحداثة ومساءلة ثقافة المستعمر، كما أن الرواية تقدم الكثير من تجليات روحانية الشرق ومادية الغرب، في سياق تجربة خصبة عاشها بطل الرواية. أما أعمال الأديب التونسي محمود المسعدي: "السد، مولد النسيان، حدث أبوهريرة قال"، فقد لاحظنا تداخل الأجناس، وخرق القواعد والتصنيفات، من خلال كتابة مغامِرة، ومتحررة من أيو نمذجة، ولقد قام التحليل بمقاربة هذه الأعمال الثلاثة من خلال ثلاث رؤى هي: "الرؤية الأسطورية في السد"، والرؤية القيامية في مولد النسيان، والرية التراثية في حدث أبو هريرة قال"، وهو ما يؤكد انفلات كتابات المسعدي من التصنيفات الجاهزة، وحاجتها إلى إبداع قراءة خاصة. ثم انتقل الفصل إلى مقاربة ثلاث روايات لكاتبات عربيات، هن: فوزية سالم الشويش، ليلي العثمان، وهالة البدري، وذلك من خلال السيرة والكتابة، والعالم الروائي والغرابة، والمكان موحياته، في محاولة للقبض على بعض السمات التي تجعل من الكتابة الروائية مغامرة في اتجاه تحديث الأشكال وطرائق الكتابة، اعتمادا على تداخل النصوص والمرجعيات كما في "حَجَر على حجر"، وترميز العوالم، كما في "العصعص" والكتابة بقرية مجهولة لكنها تشبه قارة كما في "منتهى".

من خلال النتائج التي توصل إليها في نهاية كل فصل من فصول هذا الكتاب، تأكد لنا أن الرواية العربية الجديدة قد فتحت لها أفقا لتجديد اللغة والخطاب، وتنويع الأشكال وطرائق السرد الروائي، وتعدد الفضاءات والأزمنة، والتلاقح بين شخصيات

متخيلة وأشخاص ينتمون إلى الواقع، وتعدد الشخصيات والسراد كأصوات سردية في الرواية، واستحضارها للمسرود له، وتثقيف النص الروائي من خلال ثقافة السارد أو بطل الرواية، وحضور الشخصية الروائية كسارد ومولف، واعتماد السرد على التكرار والتدرج، وعلى بعض البياضات، والتوالد السردي وتناسل المحكيات، مما يحطم خطية السرد، وتعدد الفضاءات في الرواية، ورمزية الفضاء الروائي وتوظيف فضاءات الحلم، واعتماد الوصف في الرواية كجمالية أدبية، وتفكير الرواية في نفسها وفي علاقتها بالقاريء والناقد، وانفتاح النص الروائي على نصوص خارجية، وإسطرة الواقع، وشعرنة اللغة الروائية، ومسرحة الخطاب الروائي، وكل هذه السمات الأدبية، تذهب في اتجاه تمزيق بكارة الشكل الروائي التقليدي وبناء أشكال تعبيرية جديدة، تتسم في بعض الأعمال الروائية بخرق نقاوة وخلوص الشكل الروائي بتوظيف الشعر وكتابة السيناريو ومسرحة الخطاب الروائي، مما يعنى انفتاح الكتابة الروائية على أجناس أدبية وأنماط تعبيرية شفوية وسمعية وبصرية.

إنها سمات تعبيرية جمالية، اكتسبتها الرواية العربية الجديدة وهي تتجه نحو تنويعات الشكل والخطاب.

المتن الروائي

متن الفصل الأول:

ـ الوجوه البيضاء، إلياس خوري، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١.

ـ الزمن الموحش، حيدر حيدر، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣.

ـ عودة الطائر إلى البحر، حليم بركات، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٦٩.

متن الفصل الثاني:

ـ نجمة أغسطس، لصنع الله إبراهيم، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٧٤.

ـ بيروت بيروت، لصنع الله إبراهيم، دار المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٨٤.

ـ الزيني بركات، لجمال الغيطاني، القاهرة، مكتبى مدبولي (؟)

ـ رامة والتنين، لإدوار الخراط، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠.

ـ فقهاء الظلام، لسليم بركات، نيقوسيا، كتاب الكرمل، ١٩٨٥.

ـ عالم بلا خرائط، لجبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٤.

متن الفصل الثالث:

ـ شرق المتوسط لعبد الرحمن منيف، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١.

ـ عرس بغل للطاهر وطار، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٧٨.

ـ موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة، بيروت، ١٩٦٦.

ـ "السد"، مولد النسيان"، و"حدث أبو هريرة قال"، لمحمود المسعدي.الأعمال الكاملة، المجلد الأول، وزارة الثقافة والشباب والترفيه، دار الجنوب للنشر ٢٠٠٢.

ـ حجر على حجر"لفوزية سالم الشويش، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ٢٠٠٣.

ـ العصعص، لليلى العثمان، دار المدى للثقافة والنشر، سورية، الطبعة الأولى ٢٠٠٢.

ـ منتهى، لهالة البدري، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٩٥.

الفهرس